

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II



TESIS DOCTORAL

Plástica en el contexto escénico contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Moreno Antonino

Director

Miguel Ruiz Massip

Madrid, 2018



PLÁSTICA EN EL CONTEXTO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

Tesis dirigida por el Doctor D. Miguel Ruiz Massip
Catedrático de escenografía de la Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

Autor
JAVIER MORENO ANTONINO

PLÁSTICA EN EL CONTEXTO ESCÉNICO CONTEMPORANEO

PRÓLOGO INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

El soporte conceptual para la creatividad escenográfica.

I. FONDO Y FORMA.

1. Concepto de plástica escenográfica.
2. Materialización plástica de ideas y sentimientos.
3. El símbolo en la escenografía.
4. Peso estético de lo sugerido y de lo sugerente.
5. Conexión con el sentir estético y el pensamiento de la época.
6. El valor de lo objetivo y lo subjetivo en un montaje.

SEGUNDA PARTE

Práctica escenográfica.

II. MEDIOS Y RECURSOS

7. El espacio escénico.
8. Decorado, atrezzo y vestuario.
9. El sonido y la música como factores plástico.

III. LOS VALORES ESTÉTICOS DERIVADOS DEL MOVIMIENTO.

10. La composición escénica como cuadro vivo.
11. Traducción escenográfica del ritmo de la obra.
12. Luz y color en la escena..

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Prólogo

El teatro, como conjunción de expresiones artísticas diversas que intentan crear la tan perseguida obra total, constituye un mundo lleno de sugerencias y retos a toda persona sensible ante el hecho artístico, sea cual sea la faceta artística que centre su atención y para la que tenga una predisposición o sensibilidad especial. Con ello creemos que pueda justificarse la elección de la plástica escenográfica como motivo de estudio por el autor, diseñador y catedrático de dibujo, pero si a ello se une el hecho de que en sus años de estudiante, en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue iniciado en la escenografía por el laureado Francisco Nieva, es comprensible el deseo de profundizar en un tema tan sugerente habida cuenta del buen maestro que tuvo, y para lo que cuenta con la inestimable ayuda del director de la tesis D. Miguel Ruiz Massip, catedrático y escenógrafo de apabullante actividad dentro del medio teatral, en cuyo apoyo y buenos consejos confiamos para salir airoso de esta andadura.

Para ambos mi aprecio y agradecimiento

Introducción

En el espectáculo teatral se conjugan una serie de componentes intelectuales, plásticos y rítmicos que le confieren un valor casi mágico, a través de los que se consigue transferir la emotividad de la escena representada al público. La conexión entre esos componentes, su gradación y secuencia, es determinante en la calidad de la obra resultante que concebida globalmente por el director, como alquimista capaz de crear los más audaces universos, unifica la labor de cada uno de los miembros del equipo de producción consiguiendo el milagro de la puesta en escena.

Además de por la voz o el sonido, las ideas, tienen en el teatro un vehículo capaz de penetrar en lo más recóndito del ánimo del espectador, y dirigir su atención en un sentido u otro: el impacto estético y expresivo de la imagen escénica.

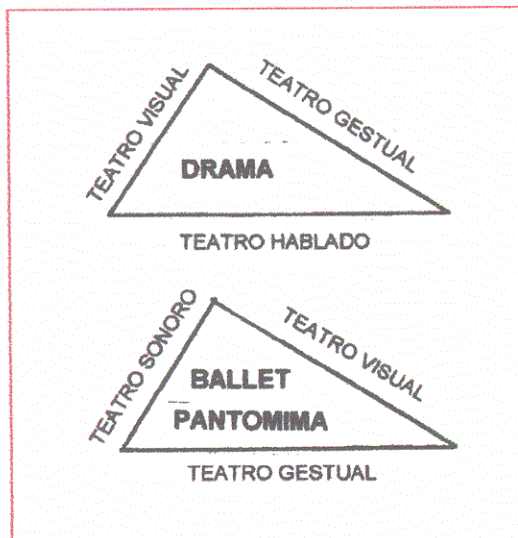
El impacto estético que corresponde a la puesta en escena ha sido enfocado, y atacado, desde posiciones extremas que han pretendido circunscribir el arte teatral a la obra escrita o limitarlo a la simple representación, cuando en el fondo siempre subyace una doble existencia literaria y visual, claramente identificada con lo escenográfico, por lo que en general, y según en qué espectáculos, se adopta una medida intermedia que, tradicionalmente, ha aconsejado evitar un excesivo protagonismo de estos aspectos pero ¿acaso no es fundamental para el espectáculo el torrente luminoso que se adueña del espacio y envuelve a los actores?, o también podríamos preguntarnos sobre si es lícito sustraer grados de belleza a los cuadros, para no oscurecer las deficiencias de un texto endeble o una interpretación poco efectiva. La realidad es que en la obra teatral cada uno de los artistas que intervienen deben aportar el máximo de sus posibilidades, debido a que puede ser que ese aspecto sobresaliente del conjunto constituya el eje desde el que se origine su éxito y poder de convocatoria.

Aceptando, pues, la necesidad de una presentación visual o escenografía de transcendencia dentro de la obra, su consideración deberá enfocarse desde las distintas funciones que le pueden ser asignadas y que reunidas en una misma producción darían a ésta su máxima categoría:

- Como una creación artística de carácter y emotividad netamente plástica en la que el tema es el motivo desde el que se articula.
- Como marco de la acción, de efecto referencial, ambiental y funcional.
- Como apoyo conceptual a los valores emotivos que se quieren transmitir.

El último punto señalado es el que plantea mayor dificultad, tanto para su concepción por el escenógrafo como para su percepción por el público, no obstante, la incidencia a la vez de todas estas posibilidades escenográficas, debe considerarse como necesaria para que un montaje escenográfico satisfaga la demanda de un público, alejado cada vez más de su tradicional ingenuidad

salvo en espectáculos muy concretos, situación que corresponden a la elevación cultural media de la población, sobre todo de la que acude al teatro culto.



Oskar Schlemmer en *El teatro de la Bauhaus* distingue entre el teatro hablado o sonoro creado por el escritor o compositor, el teatro gestual que corresponde al actor, y el teatro visual configurado por el escenógrafo mediante la forma y el color, estableciendo mediante triángulos rectángulos la proporción que de cada forma teatral se compone una puesta en escena según su carácter, del que se puede observar que siempre, en mayor o menor medida, el componente estético visual participa ineludiblemente en la representación.

Ciñéndonos al aspecto visual de la representación, si siempre ha sido conveniente crear un impacto estético en el espectador, en nuestros días se

ha hecho imprescindible en la concepción del espectáculo, debido a la poderosa competencia que otros medios expresivos de gran pujanza ejercen retrayendo el número de espectadores. Solamente a base de originalidad y belleza en el montaje puede el teatro tradicional sobrevivir, con su limitación de medios, en una sociedad hedonista a la que resulta mas cómodo ver que pensar, por lo que el aspecto visual y sensual de la representación se ha potenciado en estas circunstancias, propiciando una mayor dotación de recursos y de atención a su papel dentro del conjunto, para lo que incluso se acude a la colaboración de artistas de otros medios que aportan, además de posibles ideas innovadoras, su popularidad y capacidad de convocatoria.

No es nueva la fascinación de los artistas plásticos por la escenografía operística, pero la crisis vocal y la cultura cada vez más preponderante de la imagen les ha llevado a un protagonismo del que no gozaban en décadas anteriores.¹

Posiblemente la participación de creativos de otras áreas artísticas distintas de la teatral, hace que, con bastante frecuencia, se analicen y valoren sus factores con criterios propios de esas áreas olvidándose que en la adaptación al medio teatral los mecanismos expresivos adquieren un valor propio que, singularizando su función, obliga a una reflexión distinta a la que habitualmente se hace sobre ellos; esta consideración específica podría ser considerada como una limitación en el concepto de arte que, sin embargo, no debe serlo ya que dicha especificidad define y aclara la función de cada factor en el conjunto de la obra, al exponer claramente cuales son sus orígenes intelectuales, su intencionalidad y sus planteamientos estéticos, por lo que la apreciación crítica se concreta así en el arte escénico sin diluirse en vaguedades generalizadoras.

Es importante subrayar el hecho de que en la estética de las artes plásticas de nuestros días el problema es más formal que de fondo generalmente, mientras que en el teatro, salvo en algunos géneros, el fondo conceptual y el argumento son imprescindibles y es eso, precisamente, lo que hace que factores que

¹VELA DEL CAMPO, J. Á.: "La seducción de la ópera", *Babelia* suplemento del diario *El País*, 12 -2- 1994, p. 31.

puedan ser considerados accesorios o no necesarios para las propuestas estéticas de otras áreas, puedan adquirir un especial protagonismo en teatro.

Por ello, incluso si aceptamos que en la consideración de los valores plásticos de la obra teatral se puedan ponderar una serie de factores que constituyen una base común para todas las artes, a ellos se tienen que añadir factores específicamente adaptados a la escena como son el tiempo, la secuencia dinámica, el sonido y la iluminación variable que actúan como complemento a esa consideración artística global, por lo que no se plantearían problema para trasladar conceptos estéticos de las artes en general al teatro, siempre que se comprendan cuales son sus propiedades en el medio, pues las diferencias tienen que ser contempladas al constituir esos factores específicos la esencia de la vitalidad estética que la escena posee y que, ya de por sí mismos o sea considerados específicamente cada uno de ellos, podrían constituir materia suficiente de estudio para una tesis pero, no obstante, consideramos más interesante para este trabajo el contemplar el conjunto de factores incidentes en la plástica teatral, aún a riesgo de no profundizar excesivamente en los temas debido a que ello nos permitirá considerar a todos desde un criterio común.

La necesidad de una consideración artística específica de los elementos plásticos escenográficos, se ha formulado y justificado desde finales del siglo pasado, pero se hace necesaria una actualización en esos criterios dada la evolución que los conceptos teatrales han experimentado; las siguientes líneas pretenden justificar dicha necesidad:

Los conceptos utilizables para el análisis del arte plástico actual parten de su carácter *endógeno*, como dice Camón Aznar, que lo define como la capacidad de captar la realidad y transformarla en el acto creativo en una nueva realidad independiente, con sus valores propios, al pasar a través del tamiz personal del artista. La realidad que se ofrece en escena también es interpretada y personalizada, pero tiene unos puntos de referencia ambientales o naturales de los que es difícil prescindir por lo que, sea cual sea el tipo de escenografía, situará la acción en un ambiente específico de alguna manera relacionado con la sociedad, lo que supone condicionarla con unas ataduras que no se dan, por ejemplo, en el arte abstracto.

También en las artes plásticas actuales prácticamente ha desaparecido la *alegoría* de las figuras y formas y sin embargo en el teatro se mantienen. Camón Aznar nos indica que:

..el mundo natural se utiliza hoy como simple material expresivo y que las formas en nuestro arte, a la vez que mentales no son ideales, no llevan en sí generalizaciones que las hagan representativas .²

Persisten en la imagen escénica, pues, aspectos que podrían ser considerados como lastre para su evolución acorde con el de las otras artes plásticas, y de ello ya se lamentaba Francisco Nieva en 1969, refiriéndose a la carga realista que la escena soportaba:

Generalmente aún en las vanguardias se le da importancia al ilusionismo paisajista. El paisaje desolado y ceniciento de Esperando a

² CAMÓN AZNAR, José: *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974, pp. 82 y 83.

*Godot es el recipiente visual de una serie de ideas relacionadas con la soledad, la angustia y la inanidad de la vida humana. La parte - quizá irónica - de viejo teatro que existe en Ionesco es mucho mayor, ... Aquí Ionesco no se muestra como innovador, sino como epígono.*³

Sobre la vinculación de la escena con el arte contemporáneo su actitud entonces era crítica pero, a tenor de la actualidad teatral y la revolución conceptual de su plástica, es posible que hoy se manifestase menos radical; consideraba que hasta el 39 el teatro occidental tuvo una evolución en consonancia con las demás artes pero las represiones fascistas y comunistas cortaron ese espíritu sufriendo el teatro parisino, pese a ser el centro del arte moderno, del *pesimismo agorero del comunismo* y solo aparece teatro interesante, curiosamente, desde intelectuales que apoyaban precisamente esos postulados de izquierda: Sartre y Camus⁴. Del teatro del momento decía que:

*... en su casi totalidad, vive de dogmas y preceptos, ...y se halla notablemente impermeabilizado a las más nuevas corrientes estéticas*⁵

*Hasta ahora toda aplicación de ciertas corrientes estéticas, a la escena, ya pertenezcan al mundo de las formas o de los sonidos, me parecen accesorias... Un decorado modernísimo no mejora para nada la estructura interna de la obra. Si es muy bueno, como tal objeto aparte se destacará, pero no habrá hecho nada en favor del teatro. Es la escena la que debe producir sus formas propias. El modo de vestirse de Colombina, Pierrot y Pantalón constituyen un conjunto de rasgos y colores nacidos espontáneamente de la "Comedia Dell'Arte". Existe, pues, una estética de la Comedia Dell'Arte bien situada en el tiempo, como existe una estética de los Ballets Rusos... Lo que para mí, hasta ahora ha sido interesante demostrar es que la marcha del teatro hacia el desarrollo de formas nuevas no se halla muy en consonancia con las otras disciplinas del arte.*⁶

Y es constatable que en sus formas el teatro no ha dado un salto tan radical, por lo que alguien podría pensar que sólo se ha evolucionado en los medios técnicos, pero el cambio en nuestros días, más que en las formas, se ha producido en la base conceptual que las origina y, por tanto, en su modo de utilización, y ello es algo que a lo largo de este trabajo intentaremos clarificar.

La forma de realizar el trabajo creativo y las finalidades de éste diferencia también a la escenografía de otras artes que, casi en general, buscan el choque visual y emotivo acompañado de un lenguaje original, aún a costa de obligar al espectador a un auténtico esfuerzo comprensivo, mientras que la imagen teatral, serena o brutal, enérgica o pausada, siempre es de comprensión inmediata. Su belleza surge de la armonía con el texto, la ordenación, la reflexión y el sentimiento dirigido, en contra del capricho y la inspiración momentánea que en algunos casos parece valorarse en la pintura y escultura más actuales, y si nos referimos a la arquitectura ésta siempre surge condicionada por la utilidad.

³ NIEVA Francisco: "La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro", revista y Ed. Primer acto, número 107 de Abril, Madrid 1969, p 17.

⁴ NIEVA Francisco. Art. cit. p 27.

⁵ NIEVA Francisco. Art. cit. p 23.

⁶ NIEVA Francisco. Art. cit. p 26.

OBJETIVOS Y MÉTODO

Debiéndose enfocar la plástica escenográfica desde su singularidad por constituir una forma artística de plena entidad, sin ningún tipo de dependencia o subordinación, salvo en su relación con las otras artes que intervienen en el teatro, nos encontramos con cierta frecuencia con que los criterios con que suele valorarse no le conceden su verdadera categoría:

- Refiriéndose a ella con conceptos relativos a otras áreas artísticas, cuando el teatro posee formas y fundamentos propios.
- Aludiendo a los diversos factores estéticos desvinculados unos de otros, sin entender que la interrelación entre ellos es la determinante de su verdadera efectividad.
- No atendiendo debidamente a la necesaria conexión entre fondo y forma, sin la que una escenografía, por muy bella que sea, queda vacía de contenido y sin razón de ser.
- Utilizando en su valoración criterios caducos ajenos a la evolución que el arte teatral ha experimentado, tanto en sus raíces intelectuales como en el concepto de puesta en escena.

Estos vicios que señalamos no son sino el resultado de dos problemas a los que nos intentaremos enfrentar como objetivo de esta tesis:

1º. La bibliografía sobre plástica escenográfica no es abundante y un tanto dispersa; generalmente se alude a este aspecto como de pasada entre profundos y extensos estudios de técnicas para la puesta en escena y aspectos literarios, cuando precisamente es el aspecto visual de la representación uno de los efectos de la conjunción de éstos. En pocas palabras, se analizan las partes profundamente pero no se hace una reflexión profunda sobre la incidencia de éstas en el resultado global.

2º. Las fuentes que informan del día a día del teatro al espectador, diarios y revistas, no suelen ser prolijos en la descripción de los valores estéticos de las representaciones, tal vez temiendo ser tediosos o por miedo a la incompreensión, por lo que casi siempre utilizan términos ambiguos y claves generalizadoras en sus breves alusiones a la plástica en comparación a los aspectos literarios, por lo que la información adolece de claridad en este sentido.

La fragmentación en parcelas estancas que los estudiosos del teatro suelen hacer de los factores escenográficos, deberían ser aglutinadas por la prensa para ofrecer al espectador medio una información adecuada de los valores plásticos de las obras objeto de comentario, estableciéndose una correa de transmisión cada vez más clarificadora, pero este efecto no se produce ya que, como hemos apuntado, el lenguaje del crítico es parco y un tanto hermético para la generalidad, pues frases como *una iluminación sugerente*, o *un cuadro dinámico bien resuelto* lo dicen todo, pero para el espectador medio puede ser nada.

Es por todo ello, que creemos que al dirigir nuestra modesta investigación a aclarar y descifrar estas claves que en la prensa diaria se utilizan al referirse a la plástica escénica se palian, de algún modo, los problemas apuntados, colaborando con ello a la mejor comprensión y acceso a la estética teatral, y

aunque nuestra aportación se limitase solamente a inducir al lector a una reflexión, más profunda y sosegada, sobre los fundamentos de ensamblaje del material escenográfico para configurar su plástica, nos sentiríamos satisfechos de no haber realizado un trabajo estéril.

Establecemos como propósito de éste trabajo el penetrar en el significado de los términos utilizados normalmente por la crítica de prensa diaria al referirse a la estética escénica y, paralelamente, la actualización, investigación, ponderación y concreción de los aspectos que, debidamente articulados, puedan ser considerados para una aproximación metodológica y crítica a la plástica escenográfica actual desde su propia entidad como forma artística.

Como en el trabajo que nos proponemos se intentará, pues, resolver el problema de unificar bajo un criterio globalizador una serie de estudios valiosos por su aportación pero dispersos, precisamente, por su especificidad, además de exponer consideraciones propias deducidas y fundamentadas en la interrelación de los factores considerados, trataremos los aspectos que a continuación detallamos:

- Mensajes, y contenidos que pueden ser percibidos por el público desde la plástica escenográfica.
- Consideración plástica estética vinculada al fondo conceptual de la obra, así como su relación con los movimientos artísticos del momento.
- La plástica escenográfica como forma artística propia.
- Aspectos escenográficos destacables e innovadores de obras transcendentales, así como concordancias entre las diversas escenografías que puedan ser, también, consideradas como pautas a seguir. Nos centraremos especialmente en el contexto español, sin que ello suponga un recorte pues las mejores compañías del mundo incluyen nuestro país en sus giras, y se aludirá a montajes internacionales cuando ello suponga un punto de referencia significativo para nuestro análisis.

En el orden de nuestra investigación, avanzaremos desde los dos planos de acción posibles interdependientes y complementarios: el primero constituye el soporte intelectual y emotivo desde el que se justifica el planteamiento estético y la acción, y el segundo lo constituye el conjunto de medios al servicio de la materialización de esas ideas que es la puesta en escena. El grado de adaptabilidad mutua entre esos factores materiales e inmateriales facilita la concepción de una ambientación y de un espacio coherente y funcional capaces de responder a la demanda estética de la obra y, desde ellos, podremos establecer conclusiones que, refrendadas por su aportación a escenografías significativas, nos permitirán establecer su grado de validez.

La investigación científica se basa en la ordenación de hechos observados a partir de los cuales se enuncian leyes generalizables, pero no comporta la posibilidad de que en algún caso pueda darse la circunstancia de que dicha ley no se cumpla. En este trabajo seguiremos, en cierto modo, este modelo pues se utilizará como medios de contraste la mayor o menor unanimidad en la utilización de los criterios artísticos según los diversos autores; de esa unanimidad o confluencia debe surgir el término medio generalizable, aunque

ello nunca deberá considerarse una afirmación absoluta por la subjetividad que predomina en toda percepción y consideración artística.

Respecto al primer problema planteado de dispersión de estudios estéticos, la bibliografía consultada provendrá en buena parte de la correspondiente a la época en que se gesta el concepto de teatro actual, prestándose también atención a autores no actuales como Honzi o Selden que, con una gran experiencia, aportan valores sólidos que, lógicamente, encuentran eco en las opiniones de los directores que conforman la realidad cotidiana del teatro que nos interesa y que son los que tienen la última palabra.

Respecto al segundo problema que plantea el lenguaje ambiguo, casi en clave, de la prensa diaria en su crítica teatral, éste será abordado esencialmente por las referencias a diarios de tirada nacional, debido al gran número de lectores a que dirigen su información.

La referencia especial a la producción teatral en nuestro país, prácticamente no supone ningún recorte de ambiciones ya que, como se ha apuntado antes, tanto el teatro comercial como el de los festivales nos mantienen en contacto permanente con lo más notorio que se produce en otros países, por lo que no hay que tener complejo de provincialismo cuando, además, nuestros directores y espectáculos son reclamados con frecuencia por teatros foráneos como prueba de nivel artístico y, además, al centrarnos en nuestro entorno seguimos los consejos de Humberto Eco sobre la conveniencia de no ser excesivamente ambiciosos de miras y atender a lo más inmediato a nosotros como mejor forma de sacar adelante el trabajo propuesto.

Las relaciones entre el teatro que se ofrece en el circuito comercial y en el alternativo y el público que acude a las salas gozan de buena salud, a juzgar por la cartelera. De su excelente estado da cuenta un hecho no imaginable en épocas anteriores: la convivencia en la programación madrileña de dos clásicos -Molière y Calderón-, dos vanguardistas europeos Ionesco y Beckett- y dos autores de la nueva comedia americana -Shaffer y Durang-, y en un mismo local (Sala Cuarta Pared), Luis Miguel González y Marga Sánchez comparten la cartelera con Strindberg. Una diversidad de este orden revela, además, la presencia social de distintas sensibilidades, que contribuyen al enriquecimiento y la variedad de la oferta.

Hay que prestar una especial atención a la comedia americana, porque desde hace años viene siendo acogida por el nuevo público con singular interés. Promotores y directores frecuentan sus viajes a Nueva York y Broadway - y también al off-Broadway- se ha convertido en la capital del teatro. Recíprocamente, nuestros autores encuentran allí con facilidad escenario y público.⁷

El proceso que seguiremos para el estudio se inicia con el establecimiento del marco dentro del cual nos moveremos, y que es recogido en el índice. Cada bloque será prologado para su justificación y se procederá al análisis puntual de cada uno de los temas propuestos que, apoyados en una base epistemológica y empírica siempre que sea posible, nos permitirán alcanzar conclusiones válidas

⁷ G. RICO, Eduardo. "La comedia americana", ABC 27-2-1997, p 90.

para el compendio de concordancias buscadas; las conclusiones serán específicas para cada tema pero se buscará la relación entre ellos para conseguir el efecto unificador propuesto.

Los temas a desarrollar en los diversos capítulos son propuestos por el autor desde la opinión objetiva adquirida tras mucha lectura de críticas y textos sobre teatro, temas referidos a los factores de influencia plástica; el siguiente texto periodístico reúne algunos de los términos que se van a estudiar y justifica, de algún modo, dicha selección:

*La interiorización original se convierte así en un espectáculo de imagen, con la música siguiendo paso a paso la idea, la escenografía y la luz adaptando formas y colores a cada transformación de la bailarina. ... Durante una hora, y siempre arropada por un vestuario y una luz que convierten su disertación en bellísima serie pictórica. ... Aun sin abandonar el automatismo, Carolyn se expresa más con los gestos concretos como abrir su vientre, su pecho y su cabeza al público, ... La estructura teatral de la danza es circular, ...*⁶

La necesidad de distinguir entre el contenido intrínseco de cada cuestión y su influencia en el todo, aconseja seguir un orden en el desarrollo de los temas al que procuraremos ajustarnos en la mayor medida posible, pero sin que ello constituya un condicionante que pueda hacer tediosa la lectura de estas líneas, por lo que nos reservamos la posibilidad de alguna licencia al respecto si con ello mejoramos el discurso:

1. Exposición de cada tema estableciendo coordenadas o límites al mismo.
2. Interrogantes sobre su influencia en el resultado plástico escénico.
3. Constantes observadas o deducidas así como su grado de importancia dentro del tema específico.
4. Incidencia del tema dentro de la plástica del contexto escénico en general.

Concluamos señalando que sin ser nuestra pretensión el crear un método práctico o sistema desde el que abordar la creación escenográfica o su crítica, al analizar y delimitar las posibles bases conceptuales desde las que se aplica esa tecnología, desentrañando cuales son los mecanismos y recursos que entran en juego en su plástica, tal vez contribuyamos a la construcción de una base crítica y una síntesis conceptual válida en una posible sistematización del proceso creativo escénico pese a que, por las características del mismo, lo normal será que la inspiración artística rebase ampliamente cualquier marco en que se intente inscribir, pues en eso radica precisamente su grandeza.

⁶ MARTÍN, Julia. "La dama del universo", *El País*, 2-6-1996, p 135.

1^a parte

El soporte conceptual para la creatividad escenográfica

Temas

I. FONDO-FORMA

1. - Concepto de Plástica escenográfica.
2. - Materialización artística de ideas y sentimientos.
3. - El símbolo en la escenografía.
4. - Peso estético de lo sugerido y lo sugerente.
5. - Conexión con los movimientos estéticos y plásticos de un momento.
6. - El valor de lo objetivo y lo subjetivo en un montaje.

Para el filósofo Hans G. Gadamer las tres realidades o motivos por los que el arte actual se rige son *la fiesta, el símbolo y el juego*⁹: **Introducción**

- La fiesta como la condición compartida de celebración del hecho artístico.
- El símbolo como el modo de trasladar la realidad a una realidad autónoma del arte.
- El juego como la satisfacción desinteresada que Kant atribuyó a la experiencia estética.

Desde un principio es necesario entender la *fiesta* del espectáculo teatral como un fenómeno vivo de conjunción entre actantes y público, que es precisamente su diferencia con las producciones de otros medios, en los que la comunicación persona-persona no es directa. Durante la *función* se establece un puente por el que discurren las emociones, que no solo siguen un sentido, pues en ocasiones es el público quien estimula una mejor actuación con su entusiasmo y entrega.

⁹GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona 1991.

La simbología y el contenido intelectual impregnan las imágenes, movimientos, palabras y sonidos que captan los sentidos del espectador, para conformar la creación teatral de situaciones dramáticas, líricas etc. que son reflejo de ideales del ser humano, denuncia de situaciones, o placeres estéticos. El teatro es un juego permanente de conceptos, vivencias, formas y actitudes de gran transcendencia social por su papel ejemplarizador y su reflejo cultural.

Entrando en el terreno de la producción del espectáculo observamos que, por la pluralidad de facetas artísticas que lo conforman, habrá diferencias entre la calidad relativa de sus aportaciones siendo unas más sobresalientes que otras.

A la dificultad de establecer una relación en orden de importancia de los elementos que participan en el fenómeno escénico, se une el que a través del tiempo se observan altibajos en cuanto a su consideración, tanto por la aparición de figuras destacadas en alguna faceta capaces de atraer la atención de público y crítica, como por los cambios culturales normales en la sociedad. Para griegos y latinos tuvo importancia el autor, en la Edad Media la tuvo el decorado, mientras que en el periodo de la Commedia dell'Arte eran los actores los que desempeñaban el papel esencial. Desde mediados del siglo pasado la burguesía que acudía al teatro admiraba al autor, y el decorado no tenía mayor importancia que una ilustración en un libro, y es durante la primera mitad de nuestro siglo cuando los intelectuales descubren la importancia del director.

Queremos simplemente mostrar que cada periodo de la historia actualiza un elemento diferente del fenómeno teatral, y que la energía creadora de tal o cual factor puede reemplazar o borrar el resto sin que mientras tanto gane con ello en eficacia teatral.

J. Honzl¹⁰.

El teatro culto de nuestros días es eminentemente ecléctico, lo que permite una consideración de todo lo teatral sin una predisposición discriminatoria, lo que redundará en un mayor interés por realizar creaciones originales por parte de todos los componentes del equipo de producción, al saber que su aportación será considerada con el mismo rango que la interpretación o el texto. En este ambiente, la escenografía no puede limitarse a ser un bello marco para las ideas sino que debe suponer, además, un apoyo conceptual que potencie el carácter y los valores que se quieren expresar, por lo que en las cuestiones que se desarrollaran, se intenta delimitar ese campo conceptual en que se asienta la creación escenográfica capaz de rebasar el carácter servil en que en algunos géneros aún se pretende mantener.

En el aspecto general la concepción escenográfica tiene que ser entendida como un sistema aglutinador, como propugna Arnheim:

¹⁰Cita de Ricardo Salvat en el prólogo de *Semiología de la Representación*, de André Helbo, Col. Comunicación visual, Ed. G. Gili, Barcelona 1978, sobre el libro de Jindrich Honzl, "La mobilité du signe théâtral", en *Travail Théâtral. Cahiers Trimestriels*, nº 4, La Cité Editeur, Lausanne, Julio-Septiembre de 1971, p 15. texto que es traducción de un artículo publicado por vez primera en la revista Slovo a Slovesnost, vol. VI, nº 4, Praga 1940 y recogida en la antología de Honzl, *Divadelni uvany a programy: 1920-1952*, Orbis, Praga 1956, pp 246 a 260.

*Cada arte, estilo o tendencia impone unas leyes internas mínimas para comprenderlo. Hay una organización de los elementos que lo integran que constituyen un sistema.*¹¹

De las acepciones de la palabra sistema, la más adecuada a la escenografía es la que lo define como *conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí contribuyen a un fin determinado*¹².

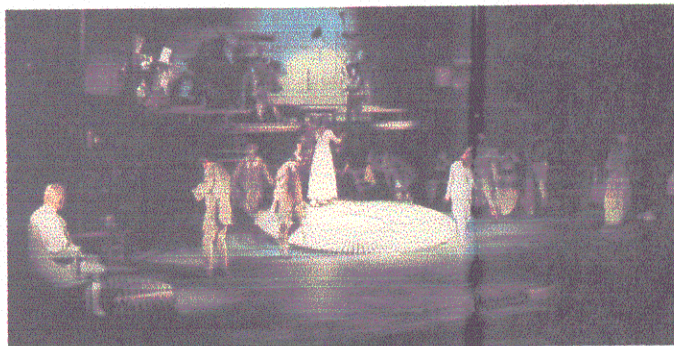
Las cosas conforman la exteriorización del contenido intelectual, que se concreta en la puesta en escena, y se apoya en unas formas escenográficas y actuaciones, ambas complementarias entre sí, siendo el fin precisamente evidenciar ese contenido intelectual, de objetivos diversos. Por todo ello se establecen para una escenografía dos niveles de incidencia en la producción de la obra: uno por su fondo, de carácter pasivo, y otro por su forma, de utilidad concreta dentro del desarrollo de la representación al contribuir a la puesta en escena.

Los términos fondo y forma deben estar claramente relacionados en una obra coherente; sobre el fondo debemos distinguir dos acepciones según sea considerado:

- Como contenido profundo o intrínseco de la escenografía, que la justifica conceptualmente.
- Como espacio visible o ambiente, con entidad física y perceptual, en el que se desarrolla la acción teatral.

El fondo como contenido intrínseco es inmutable por constituir el entramado conceptual sobre el que la obra se articula, mientras que la ambientación para la representación admite todo tipo de licencias y recursos escénicos, por constituir un aspecto aleatorio que matiza la obra pero que carece de entidad suficiente como para ocultar o transformar los valores que se expresan.

En cuanto a la forma, ésta constituye la parte física de percepción inmediata a través de la que se manifiesta el fondo.



Marat-Sade de Peter Weiss en un montaje de Peter Brook. La obra es la síntesis de diversas estéticas (absurdo, teatro épico, crueldad artaudiana,...) que tienen una fuerte carga conceptual no sólo temática sino de esencialidad del espectáculo teatral.

¹¹ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza, Madrid 1991, p 25.

¹²*Gran Enciclopedia Ilustrada*, Ed. Danae, Barcelona 1981.

Arnheim al referirse a los estratos apreciables en la obra de arte, nos señala como:

... nuestra experiencia artística fluctúa entre la vivencia artística (que aparece de repente) y el análisis que se hace posteriormente. En el análisis, la tradición occidental ha girado en torno a la distinción entre forma y contenido; o sea, entre la obra como organización sensible y lo que significa. Otros modelos posteriores muy sofisticados han reproducido este esquema con otros nombres o bien lo han enriquecido con sucesivas descomposiciones. Hoy se ha generalizado el apreciar tres estratos básicos indicativos de una obra: soporte físico-material, nivel formal y nivel significativo.¹³

- El soporte físico-material es en el que se apoyan los otros dos niveles.
- El nivel formal, constituye la organización de la obra y la relación de los elementos formales que, al estar referidos a las artes plásticas en general, se limita a línea, color, masas, volúmenes y a las funciones que cada uno de ellos desempeñan dentro del sistema que es cada obra.
- El nivel significativo, de contenidos descriptivos, que puede llegar a desaparecer en el caso del arte abstracto.

Los aspectos de este último nivel son los que pretendemos abarcar con los temas que componen la primera parte, y que recorren un espectro amplio entre las emociones estéticas y la semántica, campos entre los que discurre la comunicación teatral.

Sobre cómo la relación o proporción entre forma y fondo puede influir en el aspecto escenográfico, el siguiente texto sobre el contraste entre la puesta en escena de *Las bodas de Figaro*, para el Festival de Salzburgo, de dos directores en años consecutivos con el mismo escenógrafo es significativo:

... la producción de 1995 dio suficientes motivos para juzgar la ópera de Mozart desde una nueva perspectiva, sin lugar a dudas mucho más original y comprometida que la jaleada aproximación que ha llevado a cabo el director holandés. ... De hecho, da la sensación de que el trabajo escénico ejecutado por Luc Bondy tiene realmente mucho más que ver con el segundo que con el primero -él mismo ha reconocido que Hamoncourt le tenía encarcelado-, bien porque en la producción de 1996 haya resaltado los aspectos más divertidos y estéticos de la obra, bien porque se encuentre más cómodo entre los límites de una estricta «opera buffa», o bien porque la profundidad de la idea de Hamoncourt conceda mucho menos margen a la forma que al fondo.¹⁴

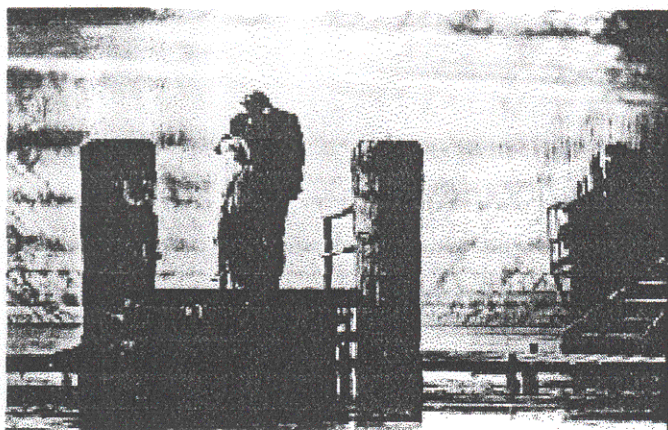
La consideración como manifestación artística de una escenografía implica la conexión plena para ese fin estético del fondo y la forma, sin que se deban subordinar uno respecto a otro sino potenciarse mutuamente en ese objetivo, que es la comunicación de ideas y sensaciones a través del arte escénico, como indica acertadamente el director de cine Tomás Gutiérrez Alea, en relación a su medio pero plenamente asumible para el teatro:

¹³ ARNHEIM, Rudolf. Opus cit. p 27.

¹⁴ AMON, Rubén. "¿Dónde está Hamoncourt?", UVE de El Mundo 25-8-1996, p 5.

*Para ser eficaz en el plano ideológico el cine debe ser eficaz como cine, es decir, debe ser eficaz en el plano estético.*¹⁵

Los temas que a continuación desarrollaremos por capítulos, pensamos que son los que mejor pueden definir la relación fondo-forma para la expresión plástica teatral. Partiendo de la definición y acepciones del tema a estudiar, se analizan el proceso intelectual que motiva el acto creativo, los factores influyentes en la expresividad y estética escénica, así como el reflejo de la personalidad del escenógrafo sobre su obra.



Káta Kavanová de Leóš Janáček en la Ópera Cómica de Berlín con decorados de R. Heinrich. El dramatismo de la escena se acentúa tanto por el juego contrastado de luces como por la adustez del decorado que prepara el ánimo para el dramático final de la arrepentida Káta cuando se arroje al Volga; la forma exalta el fondo.

¹⁵ GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Poesía y revolución*. Colección Voz Propia, edición a cargo de la Filmoteca Canaria. 1994.

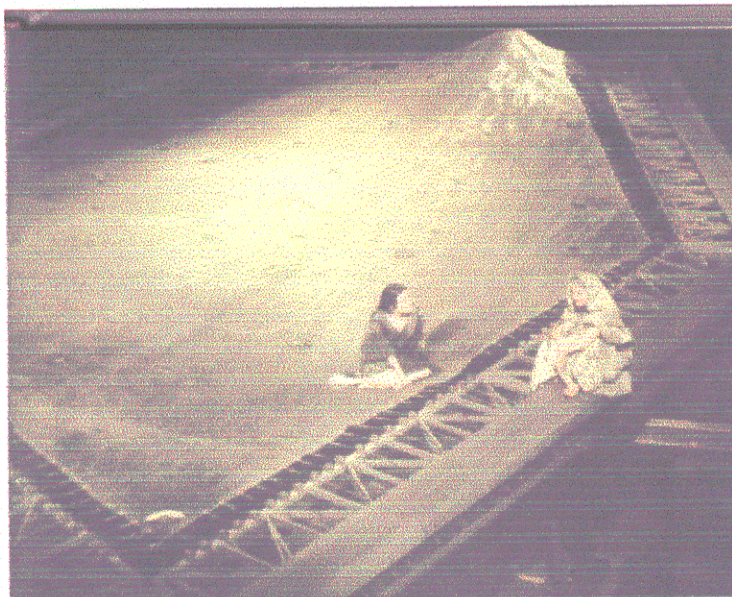
Concepto de plástica escenográfica

Se entiende por Plástica al arte de plasmar o modelar figuras y por extensión se aplica a todas las artes figurativas y al efecto estético de la forma. También se considera el término, dentro de la Física, como la capacidad de un material para sufrir deformaciones no elásticas antes de su rotura, produciéndose una modificación de la forma primitiva sin que haya una pérdida notable de la cohesión molecular.

Pese a su aparente falta de conexión, los dos enfoques anteriores pueden ser contemplados en la concepción de una puesta en escena, ya que se debe tener en cuenta que tanto los actores como los medios físicos, la luz y el sonido, son modificados en su forma, actitud, proporción o apariencia habitual según convenga, sin que esos medios al servicio de una idea tengan por qué perder su identidad, sino adaptar su funcionalidad o sentido evocador a la exigencia concreta por la que adquiere presencia escénica. La consecuente manipulación y distribución de esos elementos entra dentro de los parámetros propios de la creación artística.

Desde el punto de vista de su plasticidad, una escenografía debe contener:

- Argumento desde el que articular y justificar su contenido.
- Valores visuales gratificantes propios de la obra artística.
- Versatilidad para adaptarse a los diversos cuadros y escenas.
- Operatividad para facilitar el cambio.
- Medios y recursos ajustados al espacio y técnica posible.
- Concordancia entre los actores y las formas inanimadas.
- Volúmenes proporcionados con el espacio disponible.



El emblemático e intemporal escenario de Puigcerver utilizado en Yerma por Víctor Martín, considerado por algunos críticos como de excesivo protagonismo, y constituido solamente por un suelo elástico montado sobre un marco con tensores metálicos, pese a su aparente simpleza era capaz de adoptar diversas conformaciones en las que siempre se hacía patente la presencia agobiante de la tierra, árida y austera, que acaba engu-

llendo a los personajes, fue un ejemplo de creación perfecta al unir estética y adaptabilidad además de poseer los valores de fondo y ambiente en que se apoya el dramatismo y contenido de la obra.

Debemos considerar, pues, que dentro de la plástica escénica se contempla tanto el resultado estético, como la maleabilidad del espacio para responder a las diversas situaciones con la mayor economía posible de mecánica y recursos, lo que facilita el cambio rápido de decorado, concepto al que denominaremos *auto plasticidad* por entender que la posibilidad de cambio surge de la esencia misma con que se ha dotado a la creación escenográfica, que se comporta como un ente adaptable a situaciones cambiantes según pautas propias y distintas para cada cuadro o escena.

El concepto de plasticidad es también aplicable a una posible variación en la significación de sus componentes dentro de una obra, por las modificaciones que a través de los ensayos o a lo largo de las representaciones pueden realizarse. Sobre este particular es ilustrativo lo escrito por el checo Jindřich Honzl, catedrático universitario y director del Teatro Nacional de Praga, que en 1.940 afirmaba con carácter general:

*Es imposible decidir en el teatro de una vez por todas, si lo que se llama un gesto (de actor) no será ejecutado por un elemento de la escena, de proveer si lo que es fenómeno pictórico no será confiado a la música... Si es esta transformalidad del signo teatral lo que constituye su carácter específico, es gracias a él que se explica la transformabilidad de la estructura teatral.*¹⁶

En una crónica sobre un montaje del *White Oak Dance Project*, para el Festival de Otoño 95 en el Teatro Albeniz de Madrid, se hace referencia a la danza en términos de poesía y plástica:

*La exquisita pieza de cierre Blue heron, es un poema lleno de largos versos plásticos.*¹⁷

Abundando en lo expresado señalemos como, incluso, un texto puede crear con su cadencia y belleza un entramado emotivo capaz de planear por la sala como si tuviese presencia física, posibilidad que ya señalaba en 1891 el poeta Pierre Quillard con intención crítica sobre los excesos escenográficos:

*La palabra crea el decorado como crea el resto (...) el decorado debe ser una pura ficción ornamental que completa la ilusión por analogía de colores y líneas con el drama.*¹⁸

La obra artística plana se consigue desde una disposición nada condicionada de los materiales, y que permite la consideración de sus valores plásticos atendiendo a relaciones de analogía y contraste, de alineamiento, de continuidad, de ritmo, etc. En el espacio el planteamiento estético es semejante pero considerando, además, los factores que son inherentes como la ubicación espacial, la composición volumétrica y la atmósfera o ambiente; en el caso del teatro todo esto es aplicable si agregamos conceptos específicos del medio, como es la opción de variabilidad en su función de las formas escenográficas.

¹⁶ HONZL, J. Opus cit. en la Introducción, pp 14 y 15.

¹⁷ SALAS, Roger. " Vivan los bajitos", *El País* 9-11-1995, p 40.

¹⁸ BABLET, Denis. Citado en "El pintor en el escenario", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid 11-1987, p 15.

Existe, sin embargo, la controversia sobre la validez de la transposición de conceptos e ideales de unas artes a otras; para Schumann (Escritos) *La estética de un arte es igual a la de otro arte y sólo la materia difiere*, mientras que para Hanslick *las leyes de lo bello, en todo arte, son inseparables de las características particulares de su material y de su técnica*.¹⁹ Técnica que para nuestro tema se concretaría en lo acertado de las mutaciones y movimientos que tienen lugar durante la representación y en la transformación que la realidad sufre en función de las orientaciones subjetivas de la obra.

La plasticidad de una escena tiene una finalidad asociada, ineludiblemente, a un resultado artístico inscrito dentro de la estética buscada por el autor, y como se aludirá a la Estética con frecuencia conviene sentar el concepto y alguna acepción que interesen para nuestro trabajo.

A. Baumgarten, filósofo alemán que vivió entre 1.714 y 1.762, definió el vocablo como la *teoría del conocimiento sensible*; más preciso se muestra H. Riemann (1.825-1.904) para el que:

*La Estética, en el sentido estricto de la palabra, es decir, la teoría de la belleza artística, se limita al examen exclusivo de la obra de arte y de la impresión del arte; muestra las condiciones de su existencia y su formación legítima en sí misma; analiza, en fin, en sus correlaciones, los elementos de su acción sobre el espectador o sobre el oyente. Hay que excluir del dominio de la Estética toda la parte puramente técnica de la elaboración de una obra, todo lo que recuerda la lucha del creador con los procedimientos utilizados para la materialización de su idea. La estética no es, por tanto, una enseñanza del Arte; no se propone favorecer la habilidad técnica, sino la comprensión de la obra artística.*²⁰

Se apreciará como el autor anteriormente citado, no intuyó la revolución conceptual que se avecinaba en las artes figurativas, al potenciarse el proceso como técnica subjetiva de sensibilización de la realidad, por el que la acción directa sobre el material ya supone una exteriorización sensible del alma del creador.

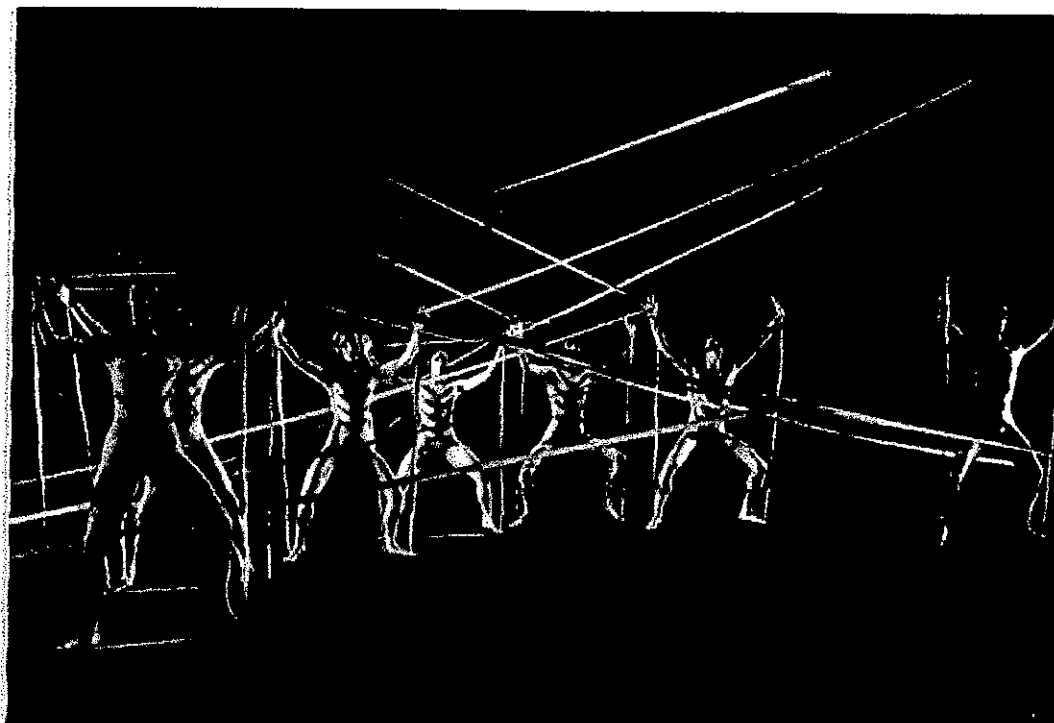
En el caso del arte escénico, más que el proceso técnico de elaboración, que no excluye la impronta física del artista, interesa el proceso de reelaboración y síntesis de la realidad que justifica las imágenes que configuran la puesta en escena. Esa manipulación entronca claramente con el concepto general de la creación artística actual que no pretende captar la realidad, sino penetrar en el entramado vital que la hace posible y da coherencia a las diversas maneras como puede ser manifestada, pues pensemos que la belleza de la realidad es percibida realmente por la atención a sus valores, y ello es algo que emerge normalmente sólo cuando se busca intencionadamente.

José Camón Aznar, en su *Filosofía del Arte*, se plantea el problema esencial en que se mueve la creación artística actual:

¹⁹ Textos citados por Joaquín Zamacois en *Temas de Estética y de Historia de la Música*. Ed. Labor, Barcelona 1984. p.2, sacados de H. Riemann, *Historia de la Música*, Ed. Labor, Barcelona.

²⁰ Opus cit. p 2. Texto extraído de *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*.

El de la contradicción y puntos de vista dispares en la consideración del arte de hoy. Pero es que este arte es en sí mismo contradictorio y sus motivos de impulsión muchas veces antagónicos. Así puede decirse con veracidad que en la entraña de este arte hay unas veces un claro proceso de negatividad, con la destrucción del orden cósmico como numen y otras de luz espiritual, de anhelo de desmaterialización, con la conciencia abierta en floración de formas. A la vez el arrasamiento más desolador y los anhelos más encumbrados que hacen que sea en el alma y solo desde el alma, desde donde se modelen las nuevas formas. Con la realidad negada por su calidad de criatura inerte o por quererla superar buscando su esencia, su formulación más desmaterializada. Con el vacío espacial o con las formas que la expresión aún hace más densas que en la realidad.²¹



El ballet se encuentra en un proceso de máxima renovación. Luz, pintura, proyecciones cinematográficas y técnicas de baile revolucionarias lo han transformado en un arte total que no excluye la palabra, hasta ahora privativa del drama. Imagen de ballet de Alwin Nikolais en la que el concepto de plasticidad se hace manifiesto.

Pese a que en el teatro está aún presente la contradicción entre los que abogan por el abatimiento total de los conceptos tradicionales, y los que solo admiten la evolución pausada y sin cortes traumáticos, es en su aspecto plástico-estético donde su revisión, con todo lo radical que ha podido ser, ha sido menos chocante para el público que, inmerso en una detonante y exaltada subversión de las formas artísticas en general, ha encontrado cierto sosiego en la imagen teatral articulada indefectiblemente sobre el ser humano como eje, lo que hace mas asequibles escenografías encuadrables en movimientos artísticos de vanguardia de difícil accesibilidad. Ese vínculo humano directo ha evitado a la estética teatral la *mística del desanudamiento* de que nos habla Camón Aznar refiriéndose al arte actual:

Del desprenderse de todas las ligaduras que unían al arte de la tierra con el cielo. El motor de la inspiración ha pasado con giro copernicano de la realidad al alma, de la naturaleza a la conciencia. Y naturalmente se ha derrumbado todo el aparato imaginativo basado en la realidad y ha

²¹ CAMÓN AZNAR, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974. p 11

*surgido otro que aflora en el lienzo desde el hondón de la intimidad. Y he aquí ya plantado frente a los tiempos, con todo el futuro sobre sí un nuevo sistema representativo, con la dramática paradoja de tener que sacar de su misma negatividad el nuevo centro creador con las formas que han de sostenerlo. La abstracción es un concepto opuesto al de forma. Y sin embargo los dos se unen en este arte de hoy.*²²

No se deben considerar siempre los valores plásticos escénicos únicamente desde conceptos de arte actual, ya que al crearse siempre un *clima* aparecen vínculos expresivos apreciables en el arte del pasado:

*En el arte tradicional este ambiente - "la magia del ambiente", que decía Goya - es algo desprendido de las cosas que envuelve y provocado por las interferencias entre ellas. El juego de reflejos, de adhesión o repulsión de los colores. La gradación de la luz en las distancias, produce una atmósfera independiente de las formas allí sumergidas, pero a la vez surgida por sus intercambios cromáticos.*²³

Observemos que por mucho grado de abstracción con que se pretenda concebir la composición plástica de una escena, lo que resulta evidente es que la forma básica teatral, la humana, es un vínculo de lo teatral con la realidad, aunque se manipule su presentación y entorno y, aún en el caso de que sea utilizada como símbolo de objetos o ideas, su presencia se sobrepone al resto de elementos escenográficos, salvo en casos muy concretos de escenas preparadas para exaltar alguna forma inanimada, en los que adquiere la condición de objeto. La estética de una puesta en escena debe considerarse, pues, desde su propia entidad como forma artística, por lo que a los aspectos:

- Fondo conceptual.
- Adecuación formal al fondo.
- Líneas compositivas en apoyo de la dinámica visual.
- Contrastes o armonías de color según corresponda al carácter del cuadro.

deberán agregarse los referentes a ambientación y a armonía y adecuación del movimiento, ya que la plasticidad de una escena no solo depende de los materiales específicos del decorado, sino que las formas animadas de los actores constituyen parte de la escenografía, siendo en realidad el eje de interés alrededor del que se debe articular la composición general. El siguiente párrafo de una crítica a la ópera *Eugenio Onieguin* representada en el teatro de La Zarzuela de Madrid el 20-2-1994 nos ilustran sobre el trabajo escenográfico de Timothy O'Brien enmarcando las figuras de los actores:

*La escenografía no es en absoluto deslumbrante ni lujosa. Se debate entre lo conceptual y lo plástico, con mayores aciertos en lo primero. Un cuadro, el del duelo, es magnífico. Del resto queda una serie de detalles: el efecto difuminado a lo Vermeer de las dos hermanas nada más levantarse el telón, la eficacia y sobriedad de la escena de la carpa, las sugerentes figuras enmarcadas en el vals, el juego de puertas abiertas y veladuras, la escena final.*²⁴

²² CAMÓN AZNAR, José. Opus cit, pp. 15 y 16.

²³ CAMÓN AZNAR, José. Opus cit, p. 83.

²⁴ VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "Eugenio Onieguin", *El País* 22-2-1994, p 36.

Materialización plástica de ideas y sentimientos

En el estudio del proceso creativo escenográfico consideramos necesario atender a las cuestiones que deben situar en sus justos términos los aspectos relativos a la idea germinal, los resortes que intervienen en el proceso creativo y el orden en que deben ser articulados.

*Todo, hasta lo más sencillo, ha de tener en el teatro moderno una visualización intencionada.*²⁵

Evidentemente la lectura de una obra o la audición de la música en que se va a basar, produce en el escenógrafo una sensación desde la que debe concebir el espacio tangible para su escenificación, por lo que esa imagen tendrá siempre un origen poético e intelectual que la libra de obligaciones racionales y realistas.

Existe una gran diferencia entre la intención con que se enfoca una escenografía y los resultados finales al materializar esas ideas, cosa lógica si consideramos lo etéreo de los anhelos, que permite su elevación a cotas sublimes por la falta de ataduras, mientras que la realización práctica está condicionada desde cualquiera de los diversos aspectos y técnicas que se consideren.

La constatación de lo anterior no supone el fracaso o frustración de las expectativas iniciales, pues la inspiración tiene que manifestarse de forma desbordante, precisamente por su intangibilidad, para tener suficiente empuje sobre el individuo como para incitarle a su concreción en algo material, ya que si apareciese de forma suave y diluida tal vez no provocase la reacción creativa.

Francisco Nieva es consciente de que la motivación que un texto provoque siempre es subjetiva, y ello es bueno para el teatro; en relación a sus *reóperas* *Nosferatu* y *Pelo de tormenta* escribe:

El mayor mérito en abstracto que yo les veo tanto a la una como a la otra, es que están explicitadas en forma de un poema dramático, con frases cadenciosas y de ritmo interno, y son dos objetos literarios pulcros, concentrados, sugerentes de una puesta en escena mental para el lector de teatro, de los cuales ya quedan pocos. Es decir que, en cierta medida, se bastan a sí mismas, con independencia de lo que quieran hacer con ellas los directores de escena.

*...Pudiera darse que Pelo de Tormenta y Nosferatu fueran un género con posibilidades, aptas para un medio teatral en donde el autor pueda manifestarse de otro modo y en connivencia con el director, que ahora se considera necesario tanto y más que el autor. El teatro moderno ya no se lo inventa Ibsen en su despacho de caoba. En tiempos muy recientes el mejor teatro alemán se ha hecho de este modo.*²⁶

²⁵NIEVA, Francisco. "La accesión plástica del teatro", Cuadernos *El Público* nº 28, p 67.

²⁶NIEVA, Francisco. "Pelo de Tormenta", *ADE Teatro*, Madrid Abril-Junio 1997, p 26.

Pese a que el resultado difiera notablemente de la idea inicial, tanto en cotas expresivas y plásticas como en posibilidades prácticas de la dinámica escénica, puede ser considerado valioso si, pese a todo, refleja los valores esenciales de la obra.

La expresividad de una escenografía es de tipo sensorial pese a su origen intelectual, lo que ha sido motivo de reflexión, esencialmente desde posiciones intelectuales radicales, sobre si el aspecto irracional de esa percepción no incide negativamente en la escena al introducir factores no intelectuales, sobre lo que Leonard C. Pronko adopta una actitud clarificadora pues, refiriéndose al teatro político, dice que éste

De cada obra se desprende un significado global llamado contextual que aglutina y confiere sentido a todos sus elementos. (Rudolf Arnheim)

..rechaza la magia, la metafísica y recurre sólo a la razón crítica; por eso no puede ser más que un teatro superficial al cortar los lazos con los orígenes: ceremonia, religión, celebraciones de la vida, enfrentamiento con los misterios del Universo.²⁷

Si para un teatro esencialmente de ideas se considera necesaria la aportación escenográfica ¿existe alguna duda sobre su utilidad en los demás géneros?.

Entrando ya en la praxis, las ideas escenográficas iniciales deben de ser ordenadas sin criterios rígidos, ya que en las reuniones de coordinación con el equipo es fácil que haya que recolocar mas de una pieza potenciándola o minimizando su función dentro del conjunto (plasticidad). Al respecto señalemos como André Helbo en "Por un proprium de la representación teatral" , contra la disparidad texto-puesta en escena alude a la artificialidad de establecer sintagmas minorativos:

- Texto hablado.
- Expresión corporal.
- Apariencia externa del actor.
- Apariencia de la escena.
- Sonidos inarticulados.

las leyes de la comunicación articulada o no articulada suelen bajarse a menudo; la mímica del actor y el decorado se complementan;... el sonido puede ser decorado, etc.²⁸

Pese a tener un origen común emotivo, la expresión plástica de las ideas se manifiesta en los campos que la razón ha sido impactada:

1º) Como un significado global de lo que se quiere expresar que quedará de manifiesto si en la escenografía existe unidad conceptual entre lo que se pretende y su exteriorización formal.

2º) Como la sensación ambiental que el contexto descrito produce en el creador, y que debe servir para dar la coherencia espacial al escenario.

²⁷ PRONKO, Leonard C. Citado por Alberto Miralles en *Nuevos rumbos del Teatro*, Col. Biblioteca Salvat de Grandes temas, Ed. Salvat, Barcelona 1973, p 124.

²⁸ HELBO, André. "Por un proprium de la representación teatral", en *Semiología de la Representación*, Col. Comunicación Visual. Ed. G. Gili, Barcelona 1978, p 76.

3º) Como la materialización de las ideas en una transcripción plástica expresiva, que contiene los dos aspectos anteriores.

Por tanto en el proceso creativo escenográfico se hace necesario atender a los siguientes aspectos:

UNIDAD CONCEPTUAL CON EL TEXTO O FONDO

En la concepción actual del teatro la lectura es absolutamente abierta, centrándose mas en el fondo que en las situaciones, por lo que el escenógrafo no debe caer en el error que supondría no considerar lo que la obra significa y dar prioridad a aspectos secundarios que, si bien son necesarios, pueden distraer la atención hacia lo anecdótico.

El impacto inmediato que un texto produce es en gran medida similar para todas las personas cultas, y ello es la clave sobre la que debe gravitar el montaje en todos sus aspectos pues en ese nexo común radica la comunicación. Una escenografía no debe, no obstante, ser concebida con la simpleza que a cualquier espectador podría ocurrírsele, sino utilizar esa idea general como base de articulación para la sorpresa y el encanto que solo un experto escenógrafo es capaz de concebir.

Esa idea más que de ambientación específica es de sentimiento, de sabor que queda tras la lectura, y ello marca todo el contenido plástico visual pues, aunque haya cuadros diversos a lo largo de la representación, todos ellos van marcados o conducen, como viñetas previas, a los momentos culminantes cuya expresión plástica está vinculada a ese sentimiento básico primario.

Fabiá Puigserver se refiere a su escenografía para *Terra baixa* (1990) en los siguientes términos:

He desestimado la posibilidad de un decorado realista en favor de un espacio de juego que nos dé los elementos básicos para que se produzcan los hechos sin tener que pasar por la anécdota del molino - masía.

"Fabiá Puigserver: Hombre de Teatro", Ed. ADE, Madrid 1993, p 351.

Buero Vallejo en *El tragaluz* pone en boca de un personaje la reacción que se espera del público:

*Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo XX, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura, si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzga, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado.*²⁹

El impacto emotivo de un texto difiere con la época de su lectura, pues lo que es actualidad pronto pasa a ser pasado y, por consiguiente, su significado. El teatro clásico tiene un trasfondo cultural y una belleza formal que lo hace intemporal, pero es razonable pensar que la lectura que de cualquier obra se hiciese en su época diferiría con el sentido de su representación hoy día, donde se exaltan valores eternos que, tal vez, entonces fuesen afirmaciones y propuestas vanguardistas para la época que hoy son asumidas como naturales, sea el caso de *Fuenteovejuna*: lo que entonces era denuncia social, hoy se representa más como homenaje al hecho de dicha denuncia.

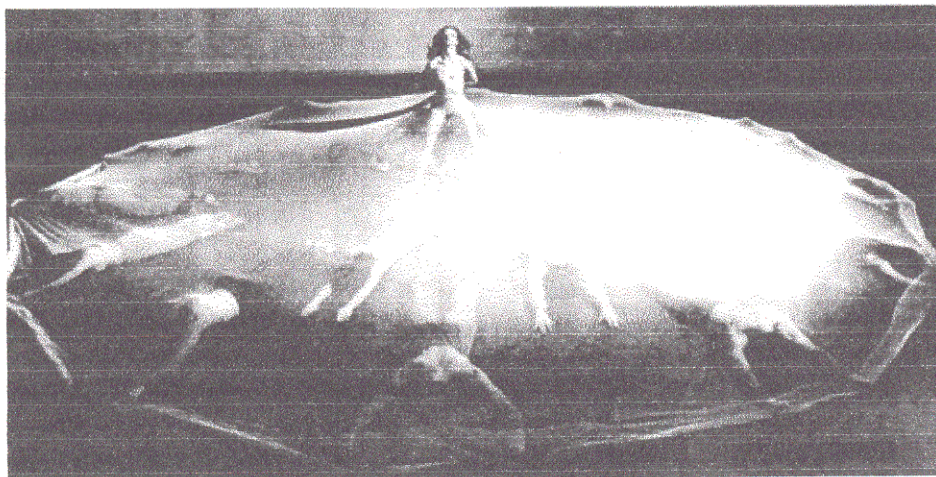
Señalemos como en la excelente puesta en escena que de *Fuenteovejuna* hizo Antonio Gades, Teatro Lope de Vega de Madrid (Septiembre de 1997), la

²⁹G. RICO, Eduardo. "Experimento y homenaje", ABC 27-1-1997, p 94.

escenografía que posteriormente, en las conclusiones de este trabajo, será objeto de un comentario más extenso, correspondía plenamente al sentimiento que provoca la obra al ser leída, pues el espacio en que se desarrollaba la acción era asimilable a cualquier laboriosa zona rural que, además, era generalizable por la variedad de danzas regionales que se interpretaban. El drama personal era asumido por el pueblo como propio, y ello se expresaba por la conjunción y cobertura que en todo momento se establecía entre la actuación de los protagonistas y el coro; la sobriedad del color general también era expresión del sentimiento de austeridad y uniformidad que se piensa que domina en los colectivos rurales, y cuando el escenógrafo entra de lleno en el juego plástico de composición con el color, las notas vibrantes son sábanas blancas fuertemente iluminadas, que en su ondear claman por la pureza que el poder intenta mancillar. Todo esto puede considerarse simbólico pero también como materialización plástica de impresiones, ya que su expresión formal surge como necesidad de exteriorización de emociones, que hace que si no tuviese esa conformación la puesta en escena, sería como un fraude al sentimiento que da origen a la misma, mientras que la utilización del símbolo corresponde a un proceso intelectual elaborado más que sentido.

El ambiente que enmarca la obra debe de ser concebido, pues, desde unas miras superiores a las meramente descriptivas de un lugar y un tiempo, con solo atender al fondo latente que es el verdadero sentido de la representación, y a cuya exaltación debe dedicar el escenógrafo su interés componiendo el decorado y organizando sin trabas los diversos elementos para este fin, de la mejor forma artística posible.

A veces, la carga filosófica y literaria lastra la función; las interminables conversaciones entre Cándido y Martín, sin ir más lejos. Mas, en líneas generales, predomina el sentido de lo dramático y eso es una prueba de talento, de mirada teatral, de latido escénico. La realidad narrativa de los personajes, la vivencia digamos realista, se proyecta en grafismos, transparencias, telones y sombras que expresan ya otro lenguaje. Un lenguaje de lirismo gráfico y visual, de signos y convenciones que definen una naturaleza no estrictamente verbal.³⁰



Escena de *Le sacre du printemps* interpretada por el Royal Winnipeg Ballet. La atracción de la imagen se debe tanto al impacto estético de la realidad insólita como al fuerte contenido evocador lleno de sugerencias y aspectos iconográficos; la materialización de ideas en el teatro no tiene porqué resolverse con lógica pero sí con belleza y originalidad.

³⁰VILLÁN, Javier. "Viva la Revolución Francesa", *El Mundo* 1-10-1995, p 91.

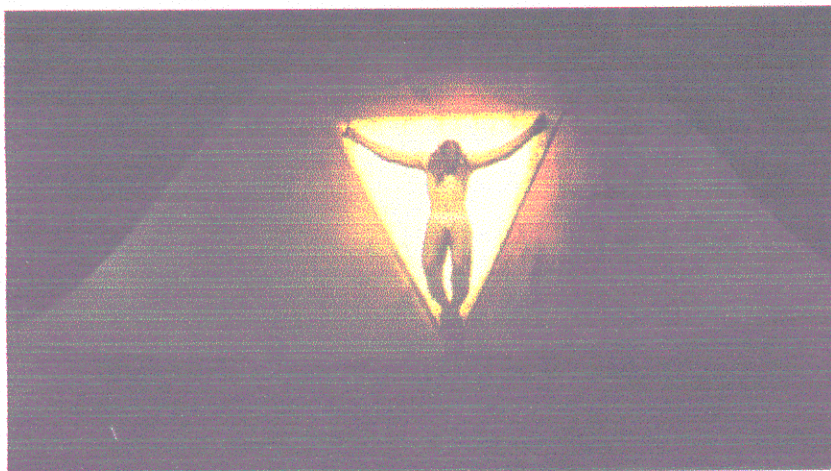
Incluso una partitura musical tiene en sí una estética que permite considerarla independiente, pero que al incluirse en la escena supone su vinculación a la trama.

El concepto de belleza artística hace referencia a la belleza creada por el hombre, fruto de su imaginación, de sus fantasías, de su inspiración, fuentes todas ellas de ideas que canalizan en la inteligencia y sometidas a la destreza técnica dan lugar al alumbramiento de una obra original, propia, cuya finalidad no es otra que la de producir en el ánimo de quien la contemple u oiga efectos determinados.³¹

COHERENCIA ESPACIAL

Cada situación, por sus características, precisa un espacio propio para su desarrollo, algo inherente ligado al significado global que no solo aporta la posibilidad física de desenvolvimiento, sino el ambiente que lo justifica y lo hace posible. Si el espacio escénico concebido cumple estas premisas podemos considerar que existe coherencia espacial.

Conseguir que el espacio permita el desarrollo de la acción y tenga las referencias ambientales precisas no parece un cometido difícil, por lo que podría ser organizado de forma casi mecánica, pero esta coherencia formal puede ser un freno a la emotividad, creándose ambientes poco expresivos, que requieren el alarde, la pirueta estilística o la exaltación de la forma, para dar el toque artístico a la composición pues, incluso en el decorado más realista, es posible la inclusión de esos elementos diferentes, que actúan como pinceladas expresivas del ambiente creando ese halo especial que emerge de la obra de arte, por lo que nos atrevemos a afirmar que el espacio escénico debe ser mágico pese a todos los elementos realistas que contenga.



Jesucristo Superstar fue un espectáculo marcado por el escándalo y la polémica por la trasposición poco convencional de conceptos tradicionales.

Sobre el cambio que la realidad experimenta al traducirse a la escena, André Helbo afirma que siempre que de describir o imitar un ambiente se trate, hay que aceptar que se produce una transformación que empieza

por tener connotaciones estéticas al suponer una versión de la realidad.

El fenómeno teatral encarna este trágico interrogante en su proceso de iconización. Es y no es la realidad: oráculo y comedia a la vez, la

³¹ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Estética y de Historia de la Música*, Ed. Labor, Barcelona 1975, p 6.

<escena> coge prestado del mundo su referente y designa a éste en un <para-grama> cuyas normas conviene describir.³²

El espacio coherente en teatro se mide de forma distinta al de la vida cotidiana, tanto en dimensiones como en planos de acción donde, además de alteraciones lógicas en el orden espacial, que son aceptadas visualmente, se producen otras derivadas de los medios tecnológicos utilizados para ese fin.

Desde la proyección de un film de Rene Clair en el ballet *Relajamiento*, se han sucedido, hasta nuestros días, una secuela de fecundos hallazgos escenográficos con imágenes proyectadas que, merced a la facilidad en los cambios de iluminación son integradas perfectamente en el espectáculo, y uno de cuyos logros más originales fue el conseguido por Josep Svovoda en 1.946 con *La Linterna Mágica*, de Praga, que sincronizando cine y teatro conseguía un sorprendente juego de actores en diversos planos físicos y espacios temporales.

El problema que planteaba Armand Gatty:

La senilidad del teatro nace de la escena única y de su imposibilidad de respirar en un mundo que vive de varias dimensiones y varias edades a la vez³³,

queda resuelto gracias a los nuevos, y cada vez mas sorprendentes, medios técnicos, que en el caso de montajes grandiosos, fuera de los límites abarcables por el espectador, se hacen imprescindibles para su aproximación visual a la escena.

No nos resistimos a incluir la reseña periodística del fracaso sufrido por Lluís Pasqual, en su debut como escenógrafo de *La Traviata* en Salzburgo en Agosto de 1.995, precisamente por intentar dar coherencia espacial a una escena íntima y recogida con un procedimiento minimalista entroncado en la rutina escénica:

...El público de Salzburgo estaba esperando al escenógrafo, porque en ese momento los aplausos cesaron casi por completo y un fuerte abucheo barrió la sala. Pasqual, primer español al que se le encomienda un trabajo de esta envergadura en los 75 años de festival, puso la cara de sorpresa propia de estas inesperadas situaciones, apuró el trago y abandonó el escenario.

Su dirección escénica, con vestuario de Luciano Damiani, coreografía de Reinhild Hoffmann, iluminación de Vinicio Cheli, fue castigada sobre todo a causa del último acto de la función, a la que asistió la ministra de Cultura, Carmen Alborch. En esa parte, la protagonista está primero sola, y luego en compañía de otros tres personajes ante los que muere de tisis. Junto a ellos se despliega el escenario de Salzburgo, uno de los mayores del mundo. Lluís Pasqual, que ha calificado de autopista tal espacio, optó por cerrar dos terceras partes de la embocadura con unas

³²HELBO, André. "El oráculo y la comedia", en opus cit. en nota 2. p 45.

³³GATTY, Armand. Citado por Alberto Miralles en *Nuevos rumbos del Teatro*, Col. Biblioteca Salvat de Grandes temas, Ed. Salvat, Barcelona 1973, p 68.

*cortinas, y desarrollar la acción en el fragmento restante. Todo el acto dio así impresión de pobreza, de falta de recursos.*³⁴

El fracaso se explica por el afán purista de Pasqual de prescindir de lo superfluo, sin contar con la exigencia del público de espectacularidad, negándose a prescindir de un solo centímetro de escenario, situación que podría haberse resuelto acentuando sólo una parte del mismo con la iluminación o con los recursos visuales que la composición de líneas permiten.

Tengamos en cuenta que, además de las referencias simbólicas y ambientales, las líneas compositivas y ritmos imprimen carácter y definición a la escena por encima de los límites físicos de ésta: el sentido de recogimiento o expansión, la dinámica corporal de intérpretes, la tragedia o la alegría pueden manifestarse desde la escenografía con solo disponer la composición para ese fin, siendo el espacio así conseguido más coherente en relación a su cometido dentro de la obra que el realizado con un fin básicamente instrumental. Tal vez resulte un tanto iluso aspirar a que la escenografía pueda iniciarse desde este sentido abstracto de la composición, pero si su autor fuese capaz de ello es posible que los hallazgos obtenidos fueran más gratificantes y originales que los surgidos desde la funcionalidad concreta.

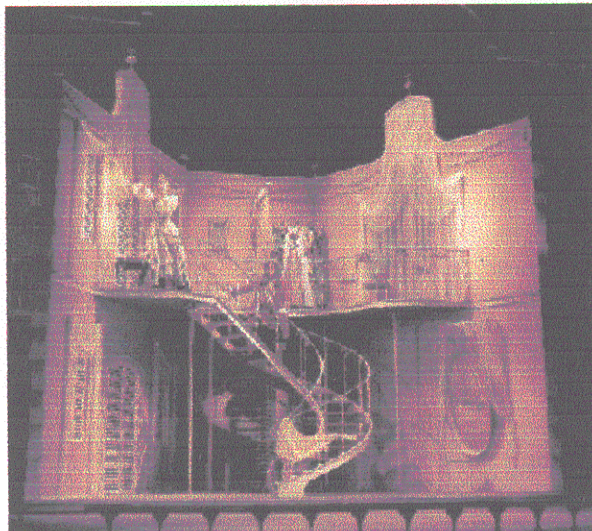
Una clara
estructuración
espacial define esta
escena de la
estación de la ópera
Jonny Spielt auf de
Krenek Teatro de
Viena 1980



En un estadio más avanzado, de igual modo que una forma compuesta de diversas partes simples es percibida como una forma global también simple y, posteriormente, con detenimiento se perciben sus componentes, la escenografía concebida como un todo, permite a su creador concretarlas en formas específicas que, al surgir del conjunto, tienen carácter y dimensiones acordes con el resto. El camino se facilita si se inicia con unos rasgos estructurales capaces de definir el espacio buscado y estableciendo, según el cuadro, un eje característico sobre el que articular la composición.

Algunos datos sacados de la teoría gestática pueden resultar ilustrativos sobre nuestro tema pues, en la búsqueda de la simplicidad, hay que considerar dos apartados para poder calibrar cual es la estructura más sencilla para el fin perseguido (parsimonia), y cual es la manera más sencilla de organizar esa estructura (orden). La simplicidad exige también una correspondencia de estructura que unifique el esquema con su significado y que se conoce como isomorfismo.

³⁴RUBIO, Andrés F. "Abucheo a Lluís Pasqual en su debú en Salzburgo", sección de cultura del diario *El País* 6-8-1995, p 21.



Penélope dirigida por Günter Rennert en Hamburgo en 1955. Una escenografía perfectamente asumible por la estética actual gracias a que no se limita a lo anecdótico, ya que tiene una estructuración clara, un fuerte contenido simbólico, y una interesante acotación espacial apoyada por un concepto plástico muy sugerente.

En el proceso de diseño, un espacio esquemático puede llegar a niveles de conformación geométrica, en los que se reduce su definición a niveles primarios, pero también puede ser concebido gráficamente con líneas cargadas de intencionalidad ambiental que, con sus ritmos y tensiones, suponen una acotación espacial que incorpora el aspecto emotivo. Al orden estructural debe seguir la concreción de la conformación externa visible, en la que aspectos materiales no conceptuales (forma, color e iluminación) son factores de influencia en la expresividad de la escena obtenida.

También los estudios gestálticos sobre la lectura de las líneas

estructurales de una composición son perfectamente aplicables a la creación escenográfica, pues los recorridos visuales característicos deben ser tenidos en cuenta para la efectividad de la escena, y a título de ejemplo señalemos como el lateral izquierdo es considerado por los actores como el lado *bueno* para aparecer en escena; la Gradación, dentro de los *Principios de orden en la percepción*, señala como :

*toda composición dramática efectiva tiene un principio, una parte media y un final ordenados. La acción dramática progresa lógicamente de frase en frase, y de éstas a los periodos más largos. Pero la acción no se mueve siguiendo una línea absolutamente recta sino ondulante.*³⁵

Conseguir la coherencia visual en ese recorrido es la diferencia entre una buena o una mala escenografía.

TRANSCRIPCIÓN PLÁSTICA DE LOS VALORES EXPRESIVOS DE LA OBRA

En este punto esencial, es necesario atender a lo que el público va a percibir y su reacción que describe con claridad Samuel Selden:

Tanto los elementos perceptivos como los de participación en la reacción del espectador son fundamentalmente sensoriales. Por supuesto, no constituyen la totalidad de la reacción ante un objeto. El acto de percibir, que desemboca en la participación, es el prólogo de la intelectualización. Lo que un hombre percibe sensorialmente en una acción observada le

³⁵ SELDEN, Samuel. *La escena en acción*, Ed. Universitaria, Buenos Aires 1972. p.151. Título de la edición original: *The stage in action*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1941.

lleva a pensar en ella. La forma de ese pensamiento es muy importante para el artista que compone la acción, pues en último análisis lo que el espectador piensa después de haber tenido una sensación es lo que determina su éxito.

Sin embargo no puede haber un pensamiento rico donde no hay una sensación adecuada. Si el artista desea que el observador de su obra piense profundamente en ella, debe proporcionarle estímulos que le afectarán en forma total el organismo.³⁶

El grupo Els Joglars montó en 1.994 *El Nacional*, obra en la que un viejo acomodador intenta revitalizar un teatro en ruinas a punto de ser derruido; el decorado se componía de un suelo cubierto de alfombras viejas flanqueado por dos campos cubiertos de velas titileantes que podrían constituir un símbolo de las candilejas que alumbraron las mil y una representaciones hasta su cierre, pero que adquieren unas connotaciones más trágicas a propósito de las numerosas muertes que se producen en escena para conseguir que la función continúe, sobre todo si tenemos en cuenta el título de la obra y la crítica política de que Albert Boadellas impregna su teatro.



Simún, una coreografía de Víctor Ullate y decorado de Citrynowsky en la que la composición se asienta en el viento desértico evocado por la cálida línea trazada en el fondo que, en su suavidad, pertenece a una duna pero que por su sentido ascendente adquiere calidades etéreas. El espacio sugerido es de gran pureza conceptual al mismo tiempo que dirige la atención del espectador hacia los bailarines que actúan como eje.

La amplitud de mensajes sensoriales que desde la escenografía se emiten, precisamente por la variedad de factores que en ella se encuadran, constituyen un bloque conceptual coordinado para provocar la reacción ante el espectáculo, en el que el movimiento de los actores, que Selden llama *coreografía*, también forma parte del cuadro.

Si bien la composición plástica en el teatro ha de ser considerada como pintura, también es menester que se la tenga en cuenta como coreografía, pues la composición pictórica está vinculada fundamentalmente con la composición coreográfica.³⁷

La referencia a la Pintura ha sido una constante siempre que de escenografía se ha intentado teorizar. Es evidente que la obra de pintores como Caravaggio con su especial iluminación, y de hecho casi toda la historia de la pintura tradicional, es de una teatralidad manifiesta cuando se trata de representar historias y alegorías, por lo que consideramos que su estudio puede interesar tanto al director como al escenógrafo de nuestros días que pueden encontrar una buena documentación sobre la disposición e iluminación de grupos de personas para formar conjuntos expresivos, unidos por una iluminación muy propia del medio

³⁶ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 233.

³⁷ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 216.

teatral; la crítica tampoco es insensible a este aspecto, siendo el siguiente párrafo sobre un ballet de Nacho Duato ilustrativo al respecto:

*Tabulae mantiene los valores que posee: un denso y por momentos majestuoso cuadro tenebrista apoyado por la elegante música de Iglesias.*³⁸

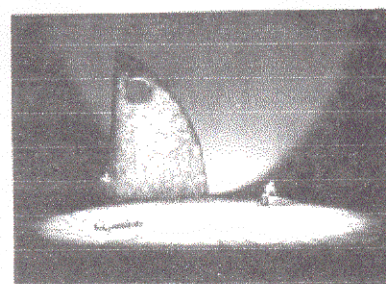
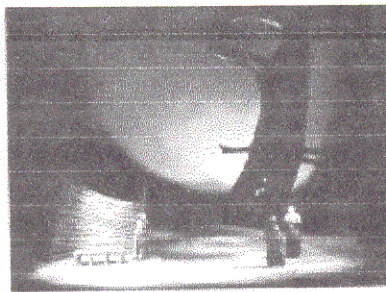
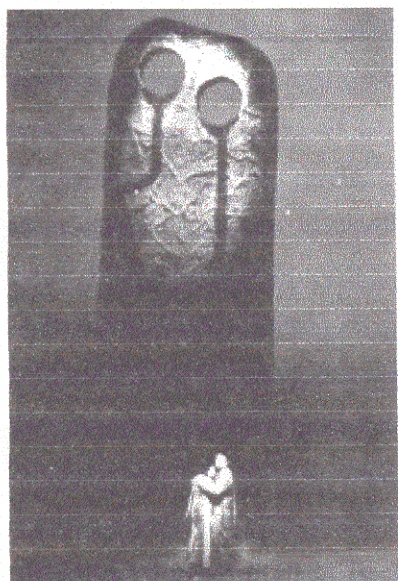
Concretando aspectos ya reseñados y dado que el objetivo de la escenografía es apoyar plástica y emotivamente la comunicación, para realizar el trabajo creativo es imprescindible tener en cuenta dos pasos fundamentales:

1. Entender y fijar la naturaleza intrínseca de lo que se quiere comunicar.
2. Utilizar los instrumentos más afines a la inteligencia para esa comunicación.

Ello queda reflejado en una nota sobre *Ashes to ashes* de Harold Pinter, representado en *Merçat de les Flors* de Barcelona en Noviembre de 1996:

*Es una mujer que va desvelándose, revelándose a sí misma, hasta mostrar la imagen plástica de su vivencia en la sutilidad de la transparencia final de su vestido.*³⁹

El montaje escenográfico debe ser portador y reflejo de los valores contenidos en la obra, de tal forma que pueda ser identificativo de la misma incluso sin necesidad de que la acción teatral se desarrolle. El reto es difícil, pero hay ocasiones en que la personalidad del autor teatral facilita ese sello característico y definitorio, como puede ser el caso de Wagner en cuyos montajes hay una constante ambiental característica a la que resulta difícil sustraerse, aparte de que las obras concebidas dentro de una estética concreta o movimiento artístico ya tienen un cierto condicionamiento sobre el carácter de su decorado.



Puesta en escena de Wieland Wagner para *Tristan e Isolda* en Bayreuth 1963, 1º, 2º, y 3º actos respectivamente.

Sobre la anterior cita a Wagner, resulta curioso señalar como se ha ido creando un estilo escenográfico ajeno, más sensual e idealizado, que el que pudiera

³⁸SALAS, Roger. "Ecografía a un alma de piedra", *El País* 19-12-1994, p 38.

³⁹RAGUE, María José. "Esencias pinterianas", *El Mundo* 3-11-1996, p 54.

imaginar el autor, vistiéndolo con ropajes acordes con su permanente actualidad en una estética que, de haber vivido en nuestros días, no habría dudado en asumir como propia, por corresponder plenamente con el fondo latente de su obra.

La luz y el color son factores plásticos de un inmediato reflejo psicológico e inductivo, capaces de provocar los más variados sentimientos y sensaciones siendo, posiblemente por su falta de corporeidad, la forma más pura en que se pueden manifestar impresiones íntimas; existiendo además una gran comunidad en la percepción por parte del público de sus estímulos, constituyéndose estereotipos que funcionan perfectamente, siendo ejemplos característicos la normal utilización del color y la luz roja siempre que hay drama de sangre, la iluminación blanca e intensa para los momentos sublimes, así como la utilización de los colores claros y oscuros en el vestuario para diferenciar los buenos de los villanos. También el movimiento y el sonido o la música son factores escenográfico de gran capacidad expresiva, todo lo cual parece bien percibido en esta crónica sobre *Saó* un ballet representado en el Teatro Olímpica de Madrid en Diciembre de 1996:

*El formato teatral y los elementos escénicos no hacen sino materializar las ideas y el campo poético, con una escena sencilla y efectiva; ilustra como un cuento de piezas movibles, con las que se mira el paso del tiempo y el proceso hacia el encuentro. La música presiona hacia lo sentimental, pegado al sincero trabajo corporal, de recurrencia y fragmentación de ese campo íntimo que sin embargo nunca es el mismo.*⁴⁰

⁴⁰ MARTÍN, Julia. "Poesía a flor de piel", *El Mundo* 15-12-1996, p 52.

El símbolo en la escenografía

Generalmente el mundo teatral se inspira, reproduce o interpreta el mundo real, por lo que necesita tomar de éste referencias materiales que en su **traspaso adoptan formas idealizadas o simbólicas** pues, evidentemente, no pudiéndose reproducir fielmente la realidad, ésta, tiene que ser sometida a un proceso transformador que, además, coincide plenamente con los conceptos actuales de arte.

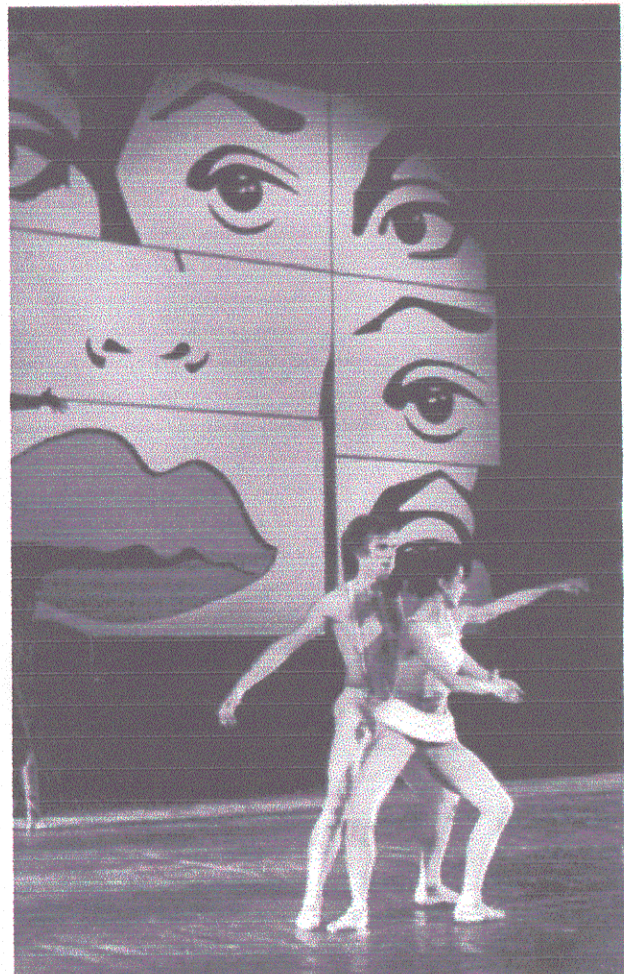
*Y en tanto que el arte clásico se construía sobre la presencia de las materias perecederas, el arte de hoy busca esencias, síntesis mentales, reducción de la realidad a signos expresivos.*⁴¹

En la Semiología, ciencia que estudia todos los sistemas de signos en general, además de los que constituyen el lenguaje estudiados por la lingüística, se considera que entran dentro de su campo de estudio los signos encuadrables en una serie de características, de entre las que interesan para nuestro tema:

- Los signos motivados, que son aquellos en los que existe una relación clara entre significante y significado.
- Los que son expresados en una dimensión espacial, como son las artes plásticas.

El teatro ha sido objeto de amplios estudios desde diversas capas semiológicas habida cuenta de la pluralidad de mensajes que desde la palabra, el gesto, el decorado, etc. pueden ser emitidos, pero los dos puntos señalados hacen clara referencia a la escenografía, lo que justifica la atención al contenido semántico que pueda albergar.

Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn en *Paradise Lost*, versión moderna de la historia de Adán y Eva. El icono de nuestro tiempo que representa el fondo se utiliza tanto por sus cualidades plásticas intrínsecas como por su valor simbólico de la feminidad.



⁴¹CAMÓN AZNAR, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1974. p. 109.

Advirtamos que, aunque en este capítulo atendamos especialmente al signo derivado de los elementos inertes y decorado en general, cualquier factor escénico puede constituir un signo en sí; Béjart montó en 1.946 un *Romeo y Julieta* que le supuso tomar la bandera de la contestación juvenil que luego estallaría en los años sesenta:

*Béjart encuadra la tragedia en una sociedad moderna como símbolo de comportamientos a no imitar. Y nos dice que sus jóvenes artistas están, por el contrario, destinados al amor y a la mutua comprensión. He aquí, pues, que Romeo y Julieta se convierten en teatro (la misma elección haría siete años más tarde Oleg Vinogradov), en tanto que los intérpretes son la vida.*⁴²

También es bastante significativo este párrafo referido a una gira por Estados Unidos que, en 1916, volvió a unir las figuras de Diaghilev y Nijinsky en el ballet *Till Eulenspiegel* :

*Durante 17 minutos, partiendo de movimientos de ballet clásicos, se transforma, gracias a su fuerza y precisión, en movimientos expresionistas, que simbolizan las distintas clases sociales.*⁴³

Según D. A. Dondis, el mensaje visual nunca es tan completo como pueda ser el transmitido por el lenguaje, que tiene una estructura lógica que la alfabetización visual es incapaz de alcanzar, por lo que existe cierta propensión a conectar la estructura verbal con la visual, y clasifica los datos visuales que una imagen aporta en tres niveles distintos:

- *El "input" visual que consiste en una mirada de sistemas de símbolos.*
- *El material visual "representacional" que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine.*
- *La infraestructura "abstracta", o forma de todo lo que vemos, ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados.*⁴⁴

Los diversos sistemas de símbolos gráficos son harto conocidos y van desde la abstracción de la escritura a las más sofisticadas imágenes gráficas, y que tienen una vinculación neta con el nivel representacional, que parte de la experiencia directa, por lo que ver un proceso supone para el hombre comprender su funcionamiento lo que es según Dondis *nuestro vínculo más estrecho con la realidad de nuestro entorno*.⁴⁵ La infraestructura abstracta es el mensaje visual puro y sobre el tema nos dice:

Anton Ehrenzweig ha desarrollado una teoría del arte que está basada en un proceso primario de desarrollo y visión: el nivel consciente y un nivel secundario preconsciente. Elabora esta clasificación de los niveles estructurales del modo visual asociando el término de Piaget, "sincretístico", para la visión infantil del mundo a través del arte con el

⁴² SECONDO, Giovanni. *El ballet*, Ed. Aguilar, Toledo 1981, p 274, de la *Enciclopedia del arte coreográfico*, y que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

⁴³ ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Victoria. "Por amor a", *Cambio* 16, 28-2-1993, p 72.

⁴⁴ DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1976, p 25.

⁴⁵ DONDIS, D. A. *Opus cit.* p 26.

*concepto de la indiferenciación. Según Ehrenzweig, el niño es capaz de ver todo el conjunto con una visión global. En su opinión, este talento nunca se destruye en el adulto y puede emplearse como una potente herramienta. Otro modo de analizar este sistema dúplex de la vista es reconocer que todo lo que vemos y diseñamos está compuesto de elementos visuales básicos, que constituyen la fuerza visual esquelética, crucial para el significado y muy poderosa en lo relativo a la respuesta. Es parte integrante de todo lo que vemos, con independencia de que su naturaleza sea real o abstracta. Es la energía visual pura, desguarnecida.*⁴⁶

Este último nivel de inteligencia visual tiene importancia en cuanto a la simplificación de la realidad que la escena requiere, pues se crea a partir de considerar que el público tiene esa visión global primaria, por lo que unas notas suficientemente significativas pueden interpretarse como un cosmos pese a ser sólo una parte del mismo. En el aspecto plástico ello se traduce en una depuración formal y conceptual en la que lo accesorio no tiene cabida, y cada forma escénica debe suponer una nota específica e imprescindible por su representatividad, componiéndose así un conjunto escenográfico expresivo básico, y en ello radica la eficacia del mecanismo simbólico, que se sustenta en la depuración formal para conseguir un mensaje más directo, entendiéndose que la depuración no implica simplicidad sino concepto globalizador alrededor de una idea, como puede ser la organización de un decorado complejo de formas en dos bloques espaciales significativos.

Una advertencia necesaria en el análisis del símbolo en el teatro es la de que, como obra viva, cada representación es algo diferente a las demás por el variado comportamiento de actores y músicos en cada representación, cosa que no se plantea en lo referente al decorado y atrezzo, que mantienen unas formas inmutables, por lo que su lectura debería ser siempre la misma, salvo que por su relación con los actores pueda surgir alguna diferencia en la significación.

Destaquemos que el símbolo en el decorado, por su inmovilidad, adquiere una presencia que no altera la representación, mientras que si lo porta un actor o, por cualquier circunstancia, se hace especialmente manifiesto, puede llegar a considerarse su presencia como reiterativa. En una crítica sobre *Els enamorats del café desert*, estrenada en Barcelona en el Mercado de las flores (Sala Ovidi Montllor, 1997) leemos:

*...hay un cierto abuso de la alegoría, con esa rauda figura que cruza la escena, o la lámpara que se enciende y apaga a tenor de la temperatura del drama.*⁴⁷

Por tanto, en la escena deberá medirse la utilidad del símbolo que es constante, y la del que se apoya en elementos y factores que pueden variar según el transcurrir de la representación: vivacidad, coordinación de la danza o movimientos, énfasis en la dicción, etc. Estos aspectos variables son verdaderamente significativos a efectos de comunicación, ya que la parte esencial del mensaje teatral está basada en la actuación, por lo que si este recurso falla pierden algo de su razón de ser los demás elementos escénicos:

⁴⁶ DONDIS, D. A. Opus cit. p 26 y 27.

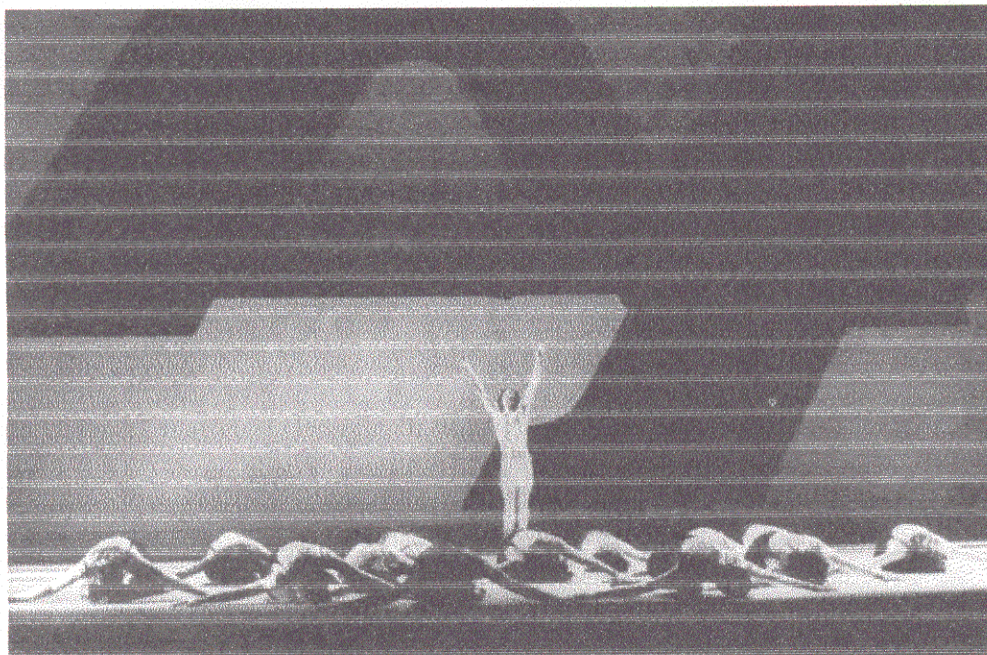
⁴⁷ BENACH, Joan Anton. "Un singular testimonio dramático", *La Vanguardia* 11-5-1997, p 66.

*En Passion, los símbolos y los protagonistas de las distintas tradiciones se mezclan sin límites.*⁴⁸

Los diversos mensajes emitidos desde la escena, que tienen como objetivo integrar espiritualmente al espectador con la representación, no siempre tienen una misma fuente, pero a efectos de orden y generalizando podríamos resumirlos en :

- Mensajes desde los elementos inertes: Temporales, geográficos, ambientales, sociales, espaciales.
- Mensajes desde los factores vivos o variables: Emotivos, referenciales o de relación y rítmicos o de acción.

Como excepción aludimos a situaciones mixtas como podría ser el caso de un árbol representado con el cuerpo de varios actores, donde a la referencia material se la dota de una especial emotividad.



El Ballet de Lyon en *Aleksandr Nevski*, coreografía de Vittorio Biagi sobre música de Prokofiev, 1970.

La síntesis formal que la estética actual preconiza, de la que puede ser ejemplo los anagramas publicitarios, es utilizada para componer el telón con líneas lógicamente ordenadas que, pese al dinamismo de su diagonalidad, confieren a la escena una serenidad y orden matemático que deja de lado la localización en el tiempo de la trama dotándola, de una sustancialidad que centra el tema en los valores eternos de libertad.

El mensaje emitido por una escenografía tiene, pues, su origen inmediato en las formas corpóreas, reales o imitadas, vivas o inertes, utilizadas para la recreación de ambientes o creación de espacios propios, formas que en gran medida son simbólicas; dado que las características de estas notas difieren según el género teatral y orientación artística de la obra, se hace necesario aclarar conceptos sobre el tema.

La Iconografía se ocupa de la descripción de obras propias de las artes plásticas que se manifiestan al público como imágenes, en las que hay que distinguir entre su forma y el contenido temático. A la primera aproximación visual de las formas le sigue la comprensión de cual es su función a lo que se denomina significado fáctico y, siguiendo las orientaciones de Erwin Panofsky, se agrupan como *significados primarios* o naturales. El reconocer a las formas puras como

⁴⁸MARINERO, C. "Mágicos", *Metrópoli* revista de *El País*, 1-4-1994, p 5.

portadoras de ese significado las convierte en *motivos artísticos*, siendo su reconocimiento una aproximación preiconográfica.

Si a esos motivos artísticos se les considera portadores de un significado secundario se les llama *imágenes*, cuya combinación forma las *historias* y *alegorías*, que constituyen el campo de estudio en que se mueve la iconografía. El análisis profundo de esas historias y alegorías permite pasar de la percepción de motivos artísticos a entender cual es su contenido o *significado intrínseco* que es el verdaderamente importante.

La ponderación de todos los factores que concurren en una escenografía desde el punto de vista representativo, supone una actitud inquisitiva de aproximación desde las diversas fuentes culturales. Es interesante estudiar el siguiente cuadro desarrollado por Panofsky en el que ordena las fuentes desde las que se puede hacer un diagnóstico iconográfico para las obras pictóricas pero de perfecta aplicación al caso de una escenografía.

HISTORIA DE LA TRADICIÓN			
OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. Contenido temático primario o natural. a) fáctico b) expresivo constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	Descripción preiconográfica (y análisis pseudo formal).	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones).	Historia del estilo (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, objetos y acciones han sido expresadas por formas).
II. Contenido temático secundario o convencional, constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico, en el sentido más estricto de la palabra.	Familiaridad con las fuentes literarias, (familiaridad con los temas y conceptos específicos).	Historia de los tipos (percatación de la manera en la cual, bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones).
III. Significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores "simbólicos".	Interpretación iconográfica, en un sentido más profundo (síntesis iconográfica).	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la "Weltanschauung".	Historia de los síntomas culturales o símbolos en general (percatación acerca de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos).

49

Es destacable la clara vinculación de estos conceptos con la distinción que se suele hacer del espacio escénico según sea funcional, plástico o semántico, distinción que a nuestro entender no debe existir por constituir una limitación en la lectura de su contenido pues, como objeto de interpretación, se puede asociar el aspecto funcional a una primera percepción primaria, su valor plástico a la secundaria en la que se asocian ideas, y la percepción de los aspectos semánticos y valores simbólicos a una apreciación más sosegada y profunda.

El mensaje que es posible transmitir desde una escenografía de cierta entidad debe fundir forma y sentimiento, lo que nos aconseja aclarar diferencias en el mismo:

- En el mensaje icónico, las formas mantienen el vínculo con la realidad por analogía o por identidad; su mensaje queda agotado con la percepción e identificación de esa realidad formal. Es un mensaje continuo y global que define el espacio y que se llama denotativo.

⁴⁹ GOMBRICH, Ernst. *Arte, percepción y realidad*. Ed. Paidós, Barcelona 1983. pp. ***

- En el mensaje iconográfico, recibido al mismo tiempo que el anterior, se atiende a una serie de sensaciones asociadas o connotativas, como puede ser la austeridad, la alegría, etc., en una lectura o percepción que deja de ser global para ser discontinua y analítica.

Para Arnheim, el significado de una obra plástica considerada en conjunto se traza a partir de dos ejes:

- a) EJE PARADIGMÁTICO: Constituido por los significados más fuertes y se apoya en la equivalencia obra-modelo. Está condicionado por los convencionalismos en la tradición pictórica; los distintos niveles significativos establecen unos lazos entre equivalencias de iconos.
- b) EJE SINTAGMÁTICO: Son los significados internos de la obra que en ocasiones pueden pasar desapercibidos por la fuerza del eje paradigmático. Son los valores plásticos intrínsecos en cuyo extremo más sintético está el arte abstracto. El carácter proviene de la relación de los elementos del sistema con otros del mismo sistema.

En una obra nunca se presenta puro uno de los dos ejes, pese a que es normal que predomine uno de ellos

Es a partir de estos conceptos desarrollados desde los que el escenógrafo puede controlar la capacidad de comunicación de su obra y su efecto en el resultado general. El análisis inicial podría hacerse por la consideración de los siguientes factores que integran los dos ejes señalados:

1. Relación de elementos que pueden constituir el significado primario escenográfico.
2. Orden de importancia de esos elementos dentro del conjunto por su sentido de evocación, además del instrumental para la puesta en escena.
3. Composición estética de esos elementos para apoyar con su sentido intrínseco el fondo ambiental de la representación.

El impacto emocional de un montaje depende de que su recepción sea factible para el público, por lo que creemos que hay ocasiones en que se debe readaptar éste si por la situación geográfica o cultural existe peligro de incomunicación, pues de todos es sabido que ciertos elementos simbólicos en un medio pueden ser incomprensidos fuera de él. La compañía que haga caso omiso de éstas circunstancias guiadas por su afán de integridad pueden caer en un error grave, ya que poco importa unas modificaciones leves de símbolos y formas, si a cambio se hace mas asequible el mensaje emotivo. Sobre el peligro de incomunicación advertía a finales de los sesenta el maestro Francisco Nieva:

Uno de los puntos más turbios e inquietantes de la escena moderna proviene del tono paternalista, cauteloso, misionero, que todo hombre de letras o todo director de escena, o todo crítico, o simplemente todo intelectual más o menos aficionado al arte teatral insuflamos a nuestras ideas y a nuestros comportamientos... Se supone que el conflicto con el

*público venga de una falta de educación... tal sed de transcendentalismo raya en lo pueril.*⁵⁰

Sobre la utilización de los factores evocadores André Helbo señala:

El símbolo funciona de manera muy operatoria en el seno del espectáculo o rige sus normas externas....

Se operará una distinción entre los símbolos mediante

a) la metonimia: el pico por el pájaro, la cabeza de caballo por el animal entero.

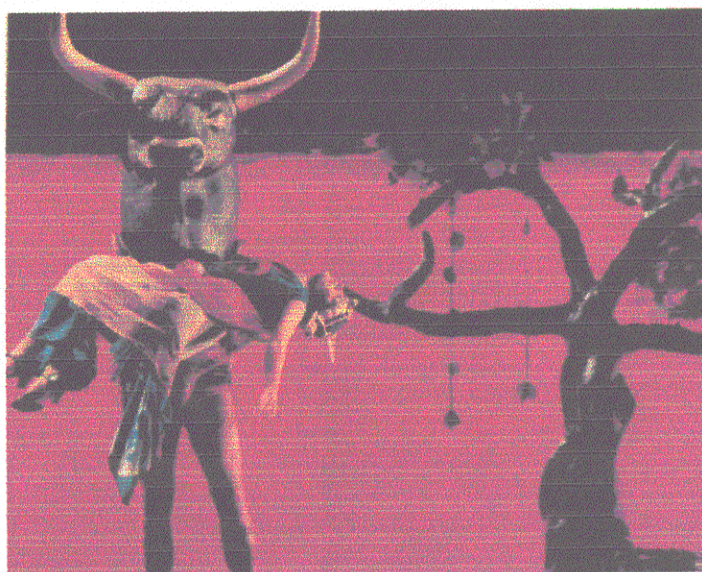
Ésta vale en los:

- *objetos: el cetro por realeza, el arco por el cazador*
- *actitudes: el ceño para el consentimiento.*
- *movimientos: el corrimiento del decorado para evocar el viaje o el mar.*
- *trajes: la ropa para el origen social.*
- *lenguaje: el acento para el anclaje sociológico, etc.*

*b) la convención arbitraria: los aspectos <patio> y <jardín> del teatro clásico; el simbolismo de los colores en el teatro chino, etc.*⁵¹

La traducción de un símbolo supone la previa captación de la forma y su análisis, por lo que podemos afirmar que la sutileza de un mensaje debe ser directamente proporcional al tiempo que se expone al espectador, pues mientras que durante una situación prolongada pueden aprehenderse valores poco explícitos, en un cuadro fugaz es necesaria la comunicación inmediata y patente para evitar que pueda pasar desapercibida.

Sobre la percepción de la forma Rudolf Arnheim, figura sobresaliente de los estudios gestálticos, establece que una identidad puede determinarse a partir de unos rasgos salientes, sin necesidad de entrar en todo el conjunto de detalles, pues la excesiva atención a éstos hace que pierdan significado y el conjunto se vuelva irreconocible. Esos rasgos estructurales salientes son los datos primarios en la percepción a partir de los que la forma se generaliza, el ser humano identifica el objeto de forma global, y sus aficiones o intereses le harán apreciar detalles que, para él, serán consustanciales, mientras que para otro individuo puedan resultar irrelevantes siendo, pues, subjetiva la apreciación.



El grupo teatral Els Comediants en la representación de su obra *Mare Nostrum*.

⁵⁰NIEVA, Francisco. "La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro", revista *Primer acto*, nº 107 (Abril) Madrid 1969. p 13.

⁵¹HELBO, André. "Por un proprium de la representación teatral", en *Semiología de la Representación*, Col. Comunicación Visual. Ed. G. Gili, Barcelona 1978, pp. 84 y 85.

Siendo éste el problema que puede plantearse en una escenografía de contenido complejo, la mejor solución que encontramos es ser conscientes del mismo y conocer los mecanismos perceptivos; las notas siguientes deben situarnos al respecto:

El organizar los estímulos como un todo puede conducirnos a juzgar mal las propiedades de las partes. Casi todas las ilusiones perceptivas se basan en el hecho de que la captación global no nos permite juzgar con rigor sobre los elementos...

El carácter vital, fundamentalmente orientador de la percepción, lo tenemos también en el fenómeno de la constancia perceptiva: tendemos a percibir las cosas como son (se entiende, como son para nosotros en nuestro trato ordinario con ellas) y no como las vemos en cada caso...

La percepción, en todos estos casos, falsea los datos de los sentidos; pero lo hace, precisamente, por ser más objetiva que estos datos, porque su misión es informarnos del mundo ambiente, comunicarnos la existencia de una serie de objetos con significado vital. Un mundo en el que, por ejemplo, el carbón se viera negro o blanco, según la luz, en el que los objetos cambiasen de tamaño, de forma, etc., no sería muy habitable. El que percibe, en definitiva, es el sujeto; y lo hace constituyendo los estímulos en objetos, de tal modo que la orientación en el mundo sea posible.

La dinámica perceptiva está influida por unos factores de los que destacan *la experiencia y las expectativas*.

La experiencia categoriza los objetos dotándolos de significado según los hemos almacenado o aprendido.

Las expectativas se dividen en dos grupos:

Las derivadas de intereses previos (o motivos) del sujeto, que hacen que se perciban unas cosas y se ignoren otras. Dentro de este apartado se encuadrarían, además:

- Las derivadas de la presión del grupo, como suele ser el contagioso papanatismo mayoritario que tanto aparece en arte.
- Las derivadas de esquemas anticipadores que son imágenes de búsqueda y disposiciones que nos mueven a captar determinados aspectos de la realidad, organizando el estímulo bajo un esquema previo, que puede hacer no ver un libro cerrado porque lo estamos buscando en posición abierta.⁵²

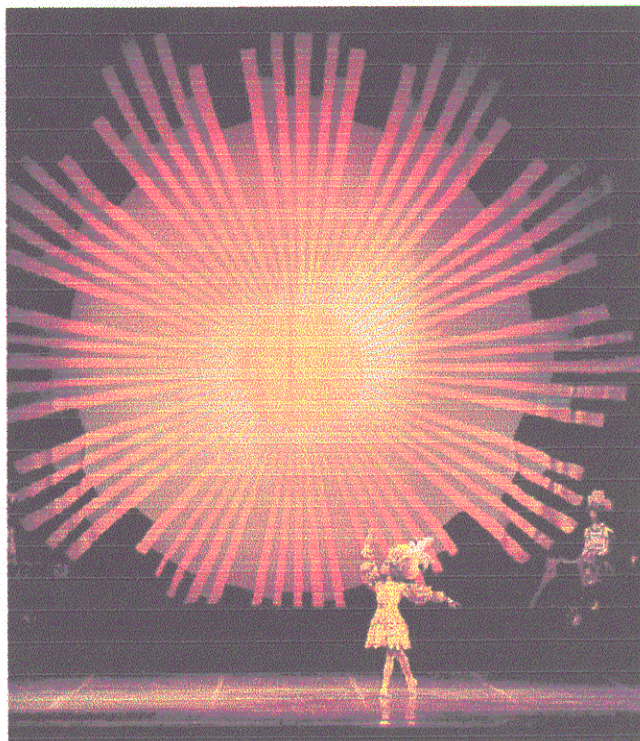
En el caso específico del decorado, atrezzo y vestuario, las formas que lo conformen deben ser claramente identificables por su estructura básica o función y no por sus detalles, que pueden ser sustituidos o modificados por elementos que supongan una mayor sugerencia plástica estética si ello conviene, pues el impacto de una primera visión global sincrética constituye la percepción

⁵² RÁBADE, Sergio. *Filosofía*, Ed. Anaya, Madrid 1992, pp. 57 a 59.

esencial de la escena, y ello va a condicionar la posterior y sosegada valoración pormenorizada de los detalles, que adquieren así su valor y dimensión real dentro del conjunto.

No obstante, una puesta en escena se puede componer desde la fidelidad más absoluta a la realidad y, sin embargo, constituir sus formas un símbolo en toda la extensión del término; sea el caso de la escenografía para *Lucia di Lammermoor* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla que se describe a continuación, en la que la imagen escénica puede considerarse que corresponde al símbolo de una época que la pintura de ese periodo representa:

*Menotti y sus escenógrafos inundaron de magia la escena, recreando atmósferas de increíble belleza: brumosos paisajes de la vieja Escocia que parecían sacados de lienzos de los grandes paisajistas ingleses, vestuario fidelísimo de la última etapa de la casa Estuardo, interiores fastuosos con perspectivas y puntos de fuga reales, personajes arrancados de la National Portrait Gallery...*⁵³



Jorge Donn en el papel del Rey Sol, en el *Molière imaginaire*, de Maurice Bèjart. El decorado cumple una doble función: simbólica y estética.

Lo simbólico se asienta en gran medida en estereotipos, como pueden ser los asociados al color. Del comentario al montaje *Lorca al rojo vivo* extraemos:

*Rojo sobre negro; el negro de la pena negra bailada y cantada; el rojo de una plataforma redonda, rueda ibérica con la arena rezumando sangre. ¿La tragedia de Lorca asesinado o la tragedia de una España asesina?*⁵⁴

Pese a lo expuesto señalemos que, a efectos de identificación, no es imprescindible utilizar códigos y formas preestablecidos, ya que en la comunicación el vehículo se dirige a la inteligencia, y esta puede ser activada desde los más diversos aspectos, pero como el resultado plástico de la inclusión de un elemento escenográfico supone la aceptación plena de sus valores formales y evocadores, en ese elemento inserto debe aparecer claramente su simbología, si es que la tiene, y ello justificará su utilización escénica.

*Hay que tener en cuenta que nunca comprendemos plásticamente un objeto si antes no poseemos su representación formal. De aquí los grados de la abstracción.*⁵⁵

Abstracción que puede plasmarse en una forma plástica inmediata o con una mayor complejidad conceptual. Sobre el primer modo, de *Holliday* aut de Itziar Pascual leemos:

⁵³SERRERA, Ramón M. "Apoteósico triunfo de Alfredo Kraus ...", *ABC* 3-2-1997, p 92.

⁵⁴VILLÁN, Javier. "Cordero sacrificado", *El Mundo* 4-5-1997, p 54.

⁵⁵CAMÓN AZNAR, José. Opus cit. p 18.

*Sola en un aeropuerto; con un carrito de equipajes, unas ensaimadas y una maleta que no aparece. Y por toda tramoya escenográfica una cinta que es carretera o pista de aterrizaje.*⁵⁶

Atendiendo a la posibilidad de una más compleja relación forma-símbolo, sólo podemos concluir que en teatro siempre está presente pero el grado de cohesión es muy variable, por lo que también lo es la interpretación simbólica; la siguiente crónica sobre *El tiempo y la habitación* de Botho Strauss, con escenografía y vestuario de Hildegard Bechtler, es un buen ejemplo de la falta de límites en esa abstracción formal y su interpretación:



*La primera parte de la obra compuesta es la habitación, desde la que se ve el mundo de fuera, y sus personajes, que van llegando al interior; a veces son opuestos, contradictorios, a veces afines hasta el sexo práctico. Nadie me va a privar de decir que esa habitación es la conciencia, ...*⁵⁷

En cambio para otro crítico el icono representativo no es la habitación precisamente, evidencia de la subjetividad que domina en todo lo relativo a la traducción del mensaje:

*La enorme columna que ocupa el centro de la escena llega a intervenir en la acción dramática mediante una voz que emerge de ella. Se autotitula Columna, pero nos permite preguntarnos: ¿Quién es Dios: el propio pensamiento de los protagonistas, la conciencia? Alrededor de esa Columna, en un escenario casi vacío, hombres y mujeres dialogan con un diálogo que aparentemente carece de sentido*⁵⁸

⁵⁶VILLÁN, Javier. "Soledad y maleta", *El Mundo* 2-2-1997, p 47.

⁵⁷HARO TECLEN, Eduardo. "Una desesperación tranquila", *El País* 21-1-1996, p 35.

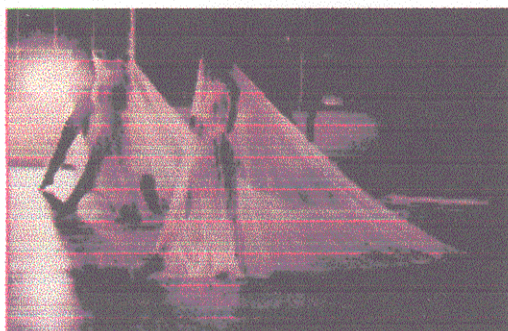
⁵⁸DE LA HERA, Alberto. "Seriedad y acierto", *Ya* 30-1-1996, p 20.

Peso estético de lo sugerido y de lo sugerente

En una representación dramática se sugieren, ya que son ficticias, unas situaciones localizadas en el espacio y en tiempo que, en ocasiones, pueden impulsar el ánimo del espectador a situaciones de superior entidad intelectual que la simple observación distante, al conmovérle sobre aspectos no explicitados en escena, y que constituyen el aspecto sugerente de la representación. El impacto estético que es visual y anímico se produce, pues, tanto por los valores plásticos derivados de la adecuada estética de la puesta en escena, como por la capacidad de la imagen para emocionar rebasando la impresión inmediata y creando un cierto estado de ánimo o inquietud que nos hace más receptivos, y que puede mantenerse incluso tras abandonar la sala.

Concretando: desde nuestro punto de vista, lo sugerido es un mensaje directo provocado a través de las referencias icónicas e iconográficas de la puesta en escena, mientras que lo sugerente corresponde a la inquietud o intriga que las formas o el ambiente deparan al espectador, lo que dota a la composición escenográfica de una dimensión plástica, de mayor entidad que la meramente formal o estética, al provocar el interés del espectador sobre el contenido profundo del cuadro. Los siguientes párrafos del programa de mano de la obra *Passion* son significativas al respecto:

La sincronización entre imágenes proyectadas, los movimientos cargados de tensión y espiritualidad de los bailarines, la utilización de las luces y la música con gran poder evocativo, suscitan en el público un efecto muy sugerente; hasta el punto que un conocido crítico americano se refirió a un "efecto hipnótico".



Escena de *Passion* del grupo Momix dirigido por Mosses Pendleton

En el análisis que comenzamos debemos, por tanto, distinguir entre el choque estético inmediato (visual) y su impacto profundo (anímico), más difícil de concretar por asentarse en el subconsciente.

*Las emociones teatrales de mayor alcance provienen de los estados de ánimo. Si se quiere mantener su fuerza habrá que alimentarlos con impresiones que, por así decirlo, vayan por el mismo camino.*⁵⁹

⁵⁹ SELDEN, Samuel. *La escena en acción*, Ed. Universitaria, Buenos Aires 1972, p141.

El conseguir una escenografía y una acción sugerentes supone motivar al espectador a integrarse en el espectáculo y vivirlo más intensamente:

*La percepción y la participación no son, por cierto, opuestos. No son más que dos extremos de un simple proceso de reacción. La respuesta a los estímulos empieza por ser una percepción. Puede quedarse ahí o puede llegar al punto en el que el lado físico del organismo queda tan profundamente conmovido como el mental. En ese caso tenemos participación.*⁶⁰

Si excluimos a los actores, los elementos configurativos de la escena tienen una doble función:

- Instrumental, facilitando o complementando el discurso y las evoluciones de los actores.
- Descriptiva o ambiental, al dar contexto a la acción.

La percepción de lo que representan es inmediata y, generalmente, no existe dificultad para su comprensión excepto en escenarios de fuerte carácter simbólico en los que se haga precisa la reflexión sobre su significado. Sea el caso de un decorado sugiriendo edificios de tipo realista o sugiriéndolos por medio de volúmenes abstractos equivalentes.

La ordenación y concepción de estos elementos con un sentido rico en sugerencias e inquietudes evitará que la escenografía resulte fría y no transmita. De una representación en el Teatro Español de Madrid se dice:

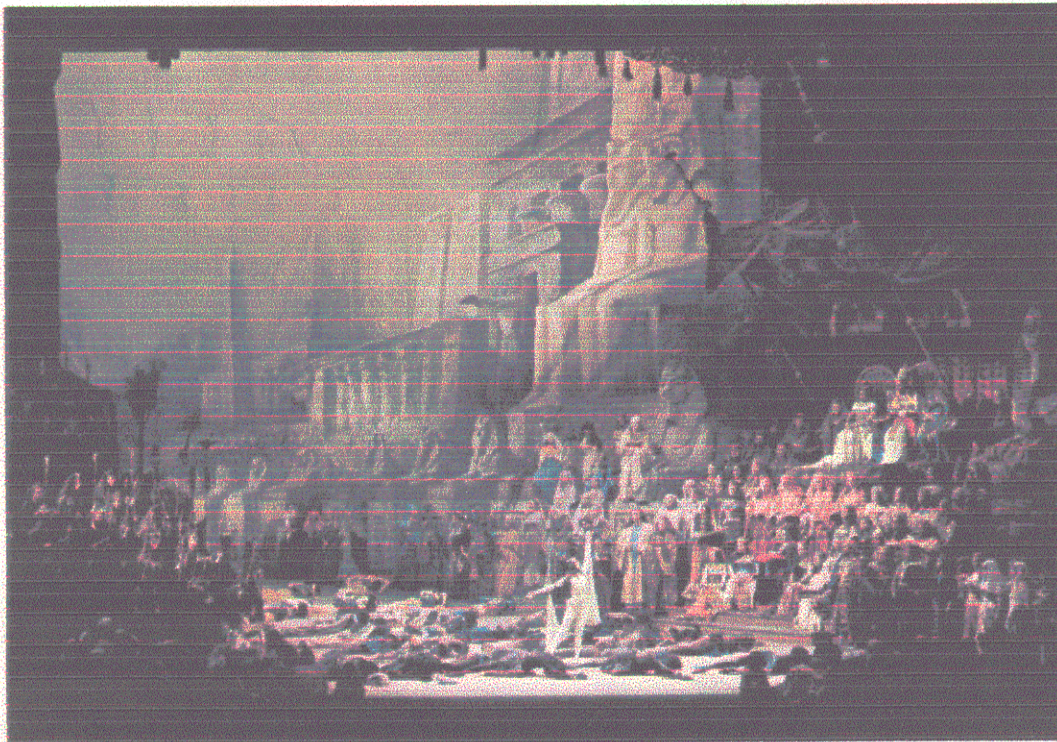
*En el marco de una escenografía gélida y un poco hermética, Carlos Martín maneja con sobriedad, aunque sin imponer un criterio verdaderamente teatral, todos los elementos literarios que, desde el inicio, sobrecargan "No faltéis esta noche".*⁶¹

La capacidad de evocación de una situación o de un ambiente debe traspasar el mensaje inmediato sugerido para adquirir un trasfondo sugerente de más ambición y conectado con el fondo conceptual que sustenta la representación. La cuestión que debemos plantearnos es el efecto potenciador, para esas metas, que ejercen en escena los factores escenográficos.

Evidentemente, la adecuada disposición y movimiento de actores y la buena función instrumental del decorado (la distribución adoptada) dan coherencia al conjunto en razón a que no se plantean obstáculos en el desarrollo de la acción, sugiriéndose un espacio apropiado en su dimensión física, que ayuda a la armonía del cuadro en cuanto a la dinámica, evitando que la escena pueda resultar constreñida o falta de fluidez, algo que supone un gran problema cuando en escena interviene un coro o un gran número de figurantes, que pueden provocar un parón en el ritmo de efectos devastadores. Ese espacio sugerido, que no real, si es sugerente trasladará el ánimo a otro espacio sin límites donde la acción adquirirá su verdadera expansión emocional.

⁶⁰ SELDEN, Samuel. *Opus cit.* p 224.

⁶¹ VILLÁN, Javier. "Sobrecarga literaria", *El Mundo* 22-12-1996, p 55.



Representación de Aida en la Scala en 1976 con decorados y trajes de Lila De Nobili y dirección de Franco Ceffirelli. La escenografía sugiere no sólo un espacio localizado en el tiempo sino las connotaciones de tipo heroico que pueden influir anímicamente en la percepción de la estética de la escena.

Igual que sucede con los saltos en el tiempo que son sugeridos, normalmente, por convencionalismos que se basan en los cambios de iluminación y en el aspecto de los actores, lo que supone una nueva imagen y su consiguiente resultado plástico-estético, pero lo que más influye en el vuelo anímico es la cadencia de los cuadros que, como si de un *comic* se tratara, debe contener cada escena, respecto a la anterior, estableciéndose factores de conexión y factores diferenciadores que activan los mecanismos perceptivos del público.

La cadencia en el salto temporal es resuelta por cada escenógrafo de forma personal. A título de ejemplo y limitándonos al uso de la luz, podríamos apuntar como convencionalismos más comunes:

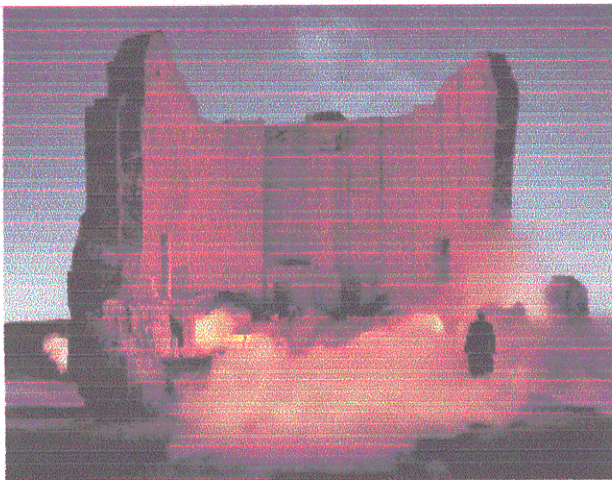
FINAL DE ESCENA	CAMBIO DE LUZ	CUADRO SIGUIENTE	ILUMINACIÓN
Mutis lento y pausado.	Bajada suave de intensidad hasta 0.	Irrupción vibrante de actores.	Repentina, de intensidad media.
Mutis rápido o con saltos o piruetas.	Corte repentino a 0.	Irrupción pausada o composición estática.	Creciente desde 0 o repentina con poca intensidad.
Cuadro estático.	Bajada suave hasta 0.	Irrupción ágil pero sin agitación.	Intensidad media fija o creciente desde ese punto.

El factor ambiental, del que en gran medida es responsable la iluminación, tiene tal capacidad de sugerencia, que influye en el ánimo del espectador transportándolo emotivamente a los universos ficticios representados. El tratamiento estético de este aspecto es extensible incluso a escenarios vacíos o desnudos a propósito, en los que es la iluminación quien asume, junto a los actores, el trabajo de ambientación. Su apoyo a la estética general de la obra es

claro, ya que complementa y enmarca la totalidad de la acción buscando evidenciar su trasfondo.

Las sensaciones anímicas que pueden transmitirse a través del color, vestuario, actitudes, etc., deben ser utilizadas en ese sentido trascendente de profundización que potencia el efecto estético de la imagen. Al respecto, sobre la dirección escénica de una versión coreográfica de *Yerma* en el Auditorio de Cuenca el 22 de Marzo de 1996 leemos:

*Nuria Espert ha matizado y ha dado ritmo escénico y ambiente a la obra. Su experiencia teatral está en el planteamiento y la organización de las claves dramáticas para que el público entre sin notarlo, se sienta envuelto en esa atmósfera trágica donde la sencillez es absoluta. La transmisión es a cuatro bandas simultáneas: danza, música, palabra y luz, y ése es su éxito.*⁶²



Generalmente la simplicidad conceptual facilita el que una escenografía sea más sugerente, como es el caso de la que enmarca la figura de Woltan en el 3º acto de *La Valkyria* que Chereau dirigió en Bayreuth (1979-80).

Aún a riesgo de resultar polémicos, podemos aventurar que, salvo excepciones, la capacidad de sugestión de un montaje es inversa al número de elementos y medios utilizados, pues al reducir el mensaje inmediato a mínimos, se facilita la comprensión del espectador hacia el sentido de la imagen, mientras que la profusión de puntos de atención puede distraer de su verdadero contenido; por ello posiblemente sea más sugerente para un drama griego, un escenario ambientado con retazos de arquitectura y algunos capiteles dispuestos con sentido estético no naturalista, que una ambientación de tipo realista imitando espacios y estancias que, hoy día, podría ser tachada escenográficamente de ingenua.

La excelente representación de *Calígula* de Albert Camus en el teatro Bellas Artes de Madrid en Noviembre de 1994, con dirección de José Tamayo y escenografía y vestuario de Pedro Moreno, contenía tantos elementos sugerentes que, a nuestro entender, podría calificarse de paradigmática sobre el tema:

Toda la caja escénica, recubierta por austeros paramentos clásicos moldurados, estaba pintada de negro así como la mayoría del atrezzo, siendo las únicas notas de color el vestuario en el que dominaba el gris y el rojo que se matizaba en granate para el protagonista, sugiriéndose desde esas gamas un estado depresivo que no solo hacía participar más intensamente en el drama inmediato, sino que mantenía su efecto emotivo existencial sobre el espectador horas después de haber salido del teatro.

Casi todos los movimientos violentos que se producían en escena los realiza el frenético personaje central, que con sus revuelos de mantos expresaba su lucha

⁶²MARTÍN, Julia. "Tres manos maestras", *El Mundo* 24-3-1996, p 120.

interior trasladándola anímicamente a la que todo ser humano lleva dentro. Algo parecido se producía con un gran espejo donde el personaje se veía proyectado fuera de su dimensión humana en la dualidad que le obsesionaba, y que al estallar violentamente en el cuadro final, además del estupendo efecto plástico conseguido, liberaba en cierta forma al espectador de la tensión que había acumulado.

Sin que se viese su disco, la luna mantenía una presencia permanente a través de la luz que penetraba por un amplio vano central, en una sugerencia de espacio abierto sin límites con una fuerte carga emotiva en el ánimo del espectador que, al igual que el protagonista, notaba el impulso liberador de ese espacio intangible.

En el cuadro final, Calígula portaba un amplísimo manto de reflejos plúmbeos verticales que, simbolizando una lluvia purificadora o de llanto, se identificaba con el sentir del espectador hacia el desgraciado personaje.



En esta escenografía de *Calígula* de Camus, los reflejos metálicos del decorado armonizan con la uniformidad del color blanco del vestuario creando una imagen sosegada, sin embargo, la forma totémica que preside el cuadro, es un elemento simbólico inquietante que planea sobre la escena y que se corresponde con las preguntas que el espectador pueda hacerse sobre el drama existencial.

El sentido intrínseco de la obra, que trasciende desde lo visual y tangible puede, por tanto, ser apoyado con la escenografía por su capacidad para influir en el estado de ánimo del espectador, haciéndolo más receptivo a las emociones que desde otras áreas se le intentan transmitir. Incluso en el caso ya citado del escenario vacío hay un mensaje sugerente de especial atención del público hacia la actividad del actor, situación en la que la escenografía cumple su función precisamente por lo que no es.

Lo acertado de una imagen radica en que sugiera en un medio determinado, una forma significativa para una verdad interesante (Rudolf Arnheim).

Como la impresión inmediata que ofrece el escenario influye en el ánimo del espectador para apreciar el resto de factores que integran la obra, como pueden

ser la interpretación o el texto, conviene bucear en lo que, sobre la expresividad de la imagen, han expuesto las escuelas clásicas de psicología de la percepción:

El *Estructuralismo* es una teoría empirista basada en las experiencias visuales que clasifica en:

- *Sensaciones de color, luz, sombra y tonalidad.*
- *Imágenes o recuerdos de las sensaciones.*

El análisis de nuestras experiencias identificando esas imágenes y sensaciones, supone un ejercicio de introspección en el que deben aparecer, además, las relaciones causales entre esos componentes.

Aclaremos que, mientras la Psicología descarta que a través de la introspección se puedan identificar los componentes elementales de la experiencia y observar su interacción causal, la crítica estética descansa, en gran medida, en conceptos estructuralistas, lo que hace que siempre pueda ser objeto de dudas y revisiones.

Para intentar predecir el impacto estético de una escenografía sobre el espectador, y si servirá adecuadamente a describir una situación, la teoría es especialmente útil al advertir de un peligro concreto para el creador que, desde su singularidad, puede tener pocos puntos de contacto con la experiencia de cada uno de los espectadores, resultando su obra poco comunicativa.

Las teorías de la Gestalt permiten una concepción más objetiva que, en vez de considerar la experiencia perceptiva como si fuera un conjunto de sensaciones singulares a las que se asocian recuerdos de experiencias anteriores, proponen una *teoría de campo* en la que los estímulos visuales producen un proceso en el cerebro, que los clasifica por campos de causalidades globales, que son cambiantes si se altera el estímulo.

La tendencia, presumible, de organización de los campos cerebrales de la forma más sencilla posible, permite prever con más aproximación el efecto de la composición.

Al aislarse reglas particulares de organización, estudiando su reflejo en quien la percibe, (*Ley de la simetría, Ley de la buena continuación, etc.*), se constituye una aproximación metodológica que depende, más que de los recuerdos de pasadas experiencias, de las características de la organización cerebral. No obstante es necesario advertir que la dificultad de cuantificar estas leyes de modo adecuado, las ha convertido en solo aproximaciones elementales pese a su validez.

En los últimos años se ha intentado una concepción de la imagen por la combinación de los aspectos más sobresalientes de las dos teorías clásicas, considerando que parte de la percepción visual corresponde a comportamientos secuenciales intencionados. Son ejercicios según planos organizados que, aún pudiendo ser respuesta simple a ciertos estímulos concretos, pueden suponer en su práctica permanente la aparición de secuencias enteras de acción sin ese estímulo externo.

La capacidad que el sistema nervioso tiene de generar programas de respuesta inmediata no volitiva a estímulos de la más diversa índole, puede aplicarse al caso de la percepción con objetivos concretos, determinándose unas instrucciones de captación y respuesta sensorial que, en el caso de la psicología estructuralista, constituyen la imagen, mientras que en la teoría que nos ocupa no se ve necesaria la existencia de conciencia alguna y los programas son selectivos, puesto que sólo ciertos aspectos específicos del ambiente son considerados en función del objetivo.

*Ya que la percepción no es una mera suma de estímulos que llegan a nuestros receptores sensoriales, sino que organizan las informaciones recibidas, nuestras necesidades, nuestras experiencias. Para el pintor, una mesa aparejada evoca formas y colores. mientras que al comilón le despierta el apetito. Nos anticipamos a lo que va a pasar, antes de explorar el mensaje sensorial, ya le hemos atribuido un valor y sólo retenemos lo que responde a nuestra expectativa. En toda percepción hay una "prepercepción".*⁶³

A partir de ello, se puede afirmar que la reacción del espectador ante una imagen depende tanto de las sensaciones previas acumuladas por éste, como de los objetivos con que se observa. La dificultad que la memoria inmediata

⁶³ Colectivo. *La psicología moderna*, Ed. Mensajero, Bilbao 1971, p 54.

tiene para retener muchos datos, hace que se recojan de forma reducida mediante símbolos muy concretos que, correspondiendo a las partes más definitorias y según la mayor o menor sensibilidad del individuo, configurarán un mapa mental, de forma que la percepción de una configuración supone establecer el principio de una ordenación de los diversos elementos, lo que determina imágenes coherentes y organizadas. La imagen estereotipada corresponde a individuos que establecen un mapa mental rígido, que impide entrar en la verdadera estructuración de la imagen específica que se ofrece, por lo que difícilmente reaccionan positivamente ante escenografías innovadoras, por la carencia de antecedentes referenciales.

Sobre la subjetividad en la percepción de las sugerencias, leemos en el programa de mano del Festival de Otoño de Madrid de 1996, en relación a *Manes de La Fura dels Baus*:

Tantiñá pensó en el zapeo y, en consecuencia, junto con los actores, ha concebido una sucesión de "imágenes sugerentes", sujetas a tantas interpretaciones como espectadores lo presencien. Este nuevo espectáculo reúne tres tipos de convenciones teatrales: el lenguaje furero, el de las imágenes videográficas y el teatral.

La imagen sobrenatural suele afectar anímicamente y, por tanto, resultar especialmente sugerente. En el montaje que se hizo en España de *Equus* de Peter Shaffer, el escenario era una plataforma rodeada por el público cuya ambientación estaba constituida por la presencia de cuatro caballos, personificados por musculosos actores semidesnudos con arreos de cuero, la cabeza cubierta por unas máscara de equino y los pies sobre calzos que simbolizaban los cascos que, con su imponente presencia constituían un conjunto escenográfico impactante de una efectividad absoluta, muy superior a la que se hubiese conseguido con animales reales, ya que dichas figuras idealizadas adquirirían de esa manera una dimensión superior a la animal, mitológica, acorde con su papel dentro del argumento.

El que el efecto sugerente se considera dentro del resultado estético, queda reflejado en los siguientes párrafos de una crítica teatral sobre la ópera *Eugenio Onieguin* (Teatro de la Zarzuela, Madrid 20-2-1994):

*La escenografía no es en absoluto deslumbrante ni lujosa. Se debate entre lo conceptual y lo plástico, con mayores aciertos en lo primero. Un cuadro, el del duelo, es magnífico. Del resto queda una serie de detalles: el efecto difuminado a lo Vermeer de las dos hermanas nada más levantarse el telón, la eficacia y sobriedad de la escena de la carpa, las sugerentes figuras enmarcadas del vals...*⁶⁴

Veamos como para que unas formas escénicas sean sugerentes requiere la concurrencia de factores ambientales que les den dimensión escénica, y a ese respecto podemos aventurar que lo mismo que la emoción de un momento está en relación directa a su diferencia (positiva o negativa) con el nivel medio de luz y sonido del cuadro, un elemento escenográfico queda potenciado en igual medida si inciden en él esos factores ambientales para acentuar su presencia.

⁶⁴VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "Trece años después", *El País* 22-2-1994, p 36.

Sobre la representación de *Kaosmos (El ritual de la puerta)* en el Teatro de La Abadía de Madrid leemos:

*La imagen de la puerta, o el rito homónimo está presente en culturas distintas, pero tiene claves muy similares: el hombre que desea adentrarse en el Reino de la Felicidad. En el espectáculo del Odin Teatret, el acceso está mediatizado por la espera, que puede prolongarse una eternidad.*⁶⁵



Le balcon de Jean Genet. El espacio arquitectónico sugerido contiene una gran carga inquisitiva al establecer planos de acción entre los biombos que hacen interesarse al espectador sobre lo que tras ellos pueda suceder.

Insistiendo en el tema, una escalera puede ser concebida con formas bellas que transmitan una sensación inmediata de elegancia, de fuerte peso estético en el conjunto plástico, pero ello no impide que se utilice también por su capacidad para inquietar sobre las posibilidades emotivas que desde el espacio superior pueden derivarse para la acción, si se acentúa en determinado momento su presencia en la escena.

Dentro del contexto ambiental por el que discurrimos parece interesante meditar sobre la función que la falta de luz tiene para la escena, distinguiendo entre oscuridad neutra y oscuridad activa. A la primera le asignamos un papel modesto de utilidad para cambiar el atrezzo, diluir escenas o crear ambientes de especial atención, mientras que a la segunda, como puede ser un hueco de intensa oscuridad en un decorado profusamente iluminado, se le confiere un protagonismo absoluto, nada neutral, por la sugestión que puede ejercer sobre lo que en su interior alberga; en este caso, el peso estético es evidente al estar articulado el conjunto para la exaltación de su presencia, mientras que si en un

⁶⁵PASCUAL, Itziar. "Entre el desarraigo y el sueño", *Metrópoli* suplemento de *El País*, 20-9-95, p 35.

decorado aparecen varios huecos semejantes y algunos de ellos carecen de luz interior, la interpretación inmediata es que no son determinantes para la acción y su función es simplemente anecdótica, caso en el que esa oscuridad enmarcada puede considerarse neutra.

Con la composición espacial también pueden crearse tensiones. Un ejemplo interesante sobre el efecto de inquietud que un espacio vacío puede crear en el espectador nos lo ofrece el análisis de una escena teatral que a continuación reproducimos:

En un episodio teatral de una pieza que representaba a un gran estadista, se mostraba a un grupo de políticos que estaban a un lado del escenario, esperando que se les diera audiencia. Desde el punto de vista del cuadro estático, el escenario estaba francamente desequilibrado. Sin embargo, desde el punto de vista del cuadro dinámico, la composición era excelente dado que suscitaba el deseo de que se llenara con algo el vacío lateral. Aparecía un mensajero que anunciaba la pronta llegada del gobernante. La figura del mensajero no poseía suficiente interés dramático para contrabalancear al grupo de nerviosos individuos que estaban al otro lado. En realidad contribuía - al abandonar la escena - a aumentar la sensación de vacío que fue por fin colmada con la figura del estadista. Cuando su serena persona apareció, la atención del público se centró en él inmediatamente. Ese lado del escenario adquirió mucho más peso que el otro, compensando de esta manera la carencia que se experimentaba antes de su llegada.⁶⁶

Como resumen, consideramos que en una escenografía hay que establecer dos categorías estéticas complementarias derivadas, una, de la fortuna con que hayan sido dispuestos y concebidos los elementos que la componen y cuyo rango es sensual, y otra de tipo mental, que se deriva del poder de sugestión que esas imágenes vivas puedan transmitir. Siendo evidente para el público que la escena que se le ofrece no es la vida real, su reacción es siempre mas positiva ante creaciones que motiven su imaginación desde posiciones intelectuales que las derivadas de trucos y efectos, aunque debemos reseñar que, en ocasiones, son éstos precisamente los desencadenantes de la reacción mental.

Remontándonos a los años setenta, recordamos el fuerte impacto emotivo del cuadro final preparado por Francisco Nieva para la Muerte de Dantón de Georg Büchner, estrenada en el Teatro Español el 14-12- 1.972, cuando instantes antes de bajarse el telón, el personaje erguido sobre un pedestal era cubierto por una urna transparente que descendía sobre él. La figura aislada en el espacio a través del cristal componía una imagen plástica notable, pero el impacto esencial con que el espectador se marchaba del teatro, era de tipo anímico al sugerir la intemporalidad e inmortalidad en que entraba esa figura, por las connotaciones que la urna conlleva.

⁶⁶ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 202.

Conexión con el sentir estético y el pensamiento de la época

El teatro como manifestación viva de las inquietudes y anhelos de cada tiempo, es reflejo de la sociedad en que se produce y ello supone la vinculación estética a su pensamiento y quehacer artístico. Su concepción desde posiciones creativas forma parte de ese acerbo cultural y, por lo tanto, sus conceptos, formas y técnicas se deben corresponder con sus equivalentes en las demás artes.

La evolución teatral en su aspecto literario fue acorde con el pensamiento de finales del siglo pasado, pero es en la plástica teatral donde se produjo un estancamiento:

Fin del siglo diecinueve, fin de una carrera tras la ilusión, iniciada en el Renacimiento, con sus aspiraciones a la copia total de un mundo perfecto, tras el espejo y el reflejo. Cuando esta carrera hacia la ilusión llega a su término se ha reducido a un deseo de imitación servil, que los "maestros pintores" se esfuerzan en compensar con toda su alma en el escenario; pero ellos, herederos de los grandes decoradores, no pasan de ser sus pálidos dobles. La inspiración ha muerto. Los protagonistas son la técnica, el virtuosismo, los procedimientos que pasan de padre a hijo. Que Hamlet sea el drama de Shakespeare o la ópera de Ambroise Thomas, poco importa. No se trata de dar a la obra la atmósfera y las tonalidades que concuerden con su esencia profunda, sino de elaborar un marco geográfico cuya exactitud es, la mayoría de las veces, muy dudosa. Falsa o verdadera, reina la arqueología, agravada por una espantosa sobrecarga de detalles insignificantes. La consecuencia es que el espectáculo pierde su realidad dramática, la imagen le aplasta, ahoga la obra y condena al espectador a la pasividad. El resultado es la imagen falsificada de una realidad basada en las convenciones. En vano se buscará alguna clase de unidad en el espectáculo. Este es un concepto olvidado a la hora de encargar los decorados a los diversos "maestros pintores". A éste se le encargan los bosques, a ese otro los interiores góticos y a aquél el paisaje de mar, por el mero hecho de ser especialistas clasificados según la habilidad que demuestren en sus temas favoritos. Al permanecer como artesanal, esta profesión ha sufrido un curioso proceso de "industrialización. El arte ha huido."⁶⁷

Las voces de alerta sobre el problema empezaron a oírse:

En pleno siglo diecinueve, algunos hombres, artistas o escritores, protestan contra esta situación. Un pintor como Delacroix denuncia la búsqueda de la imitación realista a toda costa, la invasión de los objetos en el escenario, los "continuos cambios de decorado" que son el hecho de un "arte más pervertido que adelantado" (...) Un poeta como Theodor

⁶⁷BABLET, Denis. "El pintor en el escenario", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid 11-1987, p 11.

de Banville condena “el lujo intolerable de los tejidos, de los lienzos pintados, las banderas, las telas transparentes y los decorados establecidos” que no potencian nada la obra dramática.⁶⁸

La necesaria unidad conceptual de las artes en el esfuerzo creativo se propugna claramente:

“La obra de arte común suprema - escribe Wagner - , es el drama: dada su posible perfección, solo existe si en ella están contenidas todas las artes en su perfección más absoluta”. Estos principios no son totalmente nuevos: Herder pensaba en una obra “donde la poesía, la decoración y la acción sean una sola cosa”. En el libro *Charlas con Erckmann*, Goethe declaraba, en marzo de 1825: “En el teatro están la poesía, la pintura, la música, la interpretación de los actores y muchas más cosas. Si todas estas artes y todas estas seducciones de la juventud y de la belleza actúan regidas por un común acuerdo, en el transcurso de una misma noche, y sobre todo a un alto nivel, el resultado es una fiesta que no se puede comparar a ninguna otra”.⁶⁹



Falstaff, de G. Verdi en la Staatsoper de Viena. Las fuertes líneas compositivas que sitúan el centro de interés casi con aproximación áurea se alían con el efecto estético derivado de las referencias ambientales a la pintura costumbrista de época.

El germen para la actualización estética está, necesariamente, en la rama del arte que ha sabido evolucionar y participar en la renovación conceptual de los nuevos tiempos, y es por ello que se acude a los artistas plásticos para que aporten sus concepciones artísticas al viejo teatro que se intenta modernizar:

Durante los años 1905-1908, Stanislavski y también Meyerhold tienen una preocupación. Cuando comparan el teatro con otras áreas artísticas, les parece que sufre un retraso en su evolución, especialmente en sus aspectos escénicos que se revelan incapaces de expresar sensibilidades nuevas y cuyas estructuras expresivas se han quedado como congeladas y estancadas. (...) Poco a poco el hombre de teatro va tomando conciencia de que existen para el pintor áreas privilegiadas dentro de las artes del espectáculo: el ballet, el teatro lírico, las obras sintéticas que se valen de nuevas formas escénicas, ...⁷⁰

De los pintores que aceptaron el compromiso con Paul Fort, no queda ningún esbozo, ninguna foto de sus decorados, pero conocemos sus nombres: Sérusier, Bonnard, Ibels, Maurice Denis, Paul Ranson, Vuillard... Sabemos que colaboraron con la revista *El teatro de Arte*, y podemos soñar con sus ilustraciones, conocemos sus pinturas y las declaraciones de sus amigos, poetas, autores y críticos. Nada que ver con un naturalismo proscrito y su “puesta en escena del hecho en

⁶⁸BABLET, Denis. Art. cit. p 11 y 13.

⁶⁹BABLET, Denis. Art. cit. p 14.

⁷⁰BABLET, Denis. Art. cit. p 18.

particular, de documento mínimo y accidental”, que es “lo contrario del teatro”; aquí reina lo íntimo, el fresco primitivo, la evocación dedicada, la correspondencia. A través de las líneas y los colores, los laberintos del teatro mental.

En 1891 el poeta Pierre Quillard proclama: “La palabra crea el decorado como crea el resto”, y anota que “el decorado debe ser una pura ficción ornamental que completa la ilusión por analogías de colores y de líneas con el drama.”⁷¹

Es en el ballet donde se produce un efecto detonante por su espectacularidad:



Cartel de Léon Bakst para *Preludio a la siesta de un fauno*.

Cuando los ballet rusos de Serge Diaghilev presentan en París su primera temporada, en 1909, se produce una auténtica revelación: invención, color, riqueza, exotismo. El espectáculo es total: los pintores triunfan al unísono con los bailarines.”⁷²

El temor a que la novedad altere el sentido teatral se hace sentir:

El peligro consiste en considerar el teatro, tal como escribirá Jacques Rouché en 1910, “como un aspecto y una dependencia del arte plástico”, que el espectáculo se quede en un “fresco móvil”. Ya en aquel momento se siente la amenaza, luego vendrá la ocasión en que los hombres expresarán su denuncia. Pintura y teatro son artes visuales, pero más allá de sus reglas comunes, ambos poseen reglas específicas.”⁷³

Pese a temores y reticencias, la colaboración con los artistas plásticos supone la seguridad de una estética dentro de las corrientes artísticas vigentes en el momento; en los Propósitos fundacionales de La Barraca de Lorca se dice:

El criterio renovador no se refiere sólo al repertorio literario sino que se extiende al criterio moderno de la plástica escénica. Para ello se ha buscado la colaboración de pintores que participan de estas ideas. El movimiento y la luz, así como los trajes - realizados por el mismo decorador para dar unidad de coloración y estilo en la escena - son también objeto de especial cuidado.

En la realización plástica colaboraban los pintores Benjamín Palencia, Ponce de León, Ontañón y Ramón Gaya.

⁷¹BABLET, Denis. Art. cit. p 15.

⁷²BABLET, Denis. Art. cit. p 18.

⁷³BABLET, Denis. Art. cit. p 17.



De inicio, conviene evitar malentendidos sobre el concepto de estilo de una obra, para lo que el siguiente texto resulta significativo:

El estilo o carácter del montaje

Partiendo de ejemplos llamativos se ha generalizado demasiado rápidamente llegando a la conclusión de que el teatro iba a remolque de las artes plásticas, que se contentaba con trasponer convenciones, y que se quedaba en un reflejo más o menos atrasado de aquellas. Las relaciones son mucho más complejas de lo que parece a primera vista. Muchas veces el teatro trasplanta al escenario artes cuyos modos de expresión y estilos preexisten. ¿Pero cómo no contar con los efectos inversos y los paralelismos? Edward Gordon Craig expresa los resultados de sus investigaciones para un arte del movimiento antes de que los Delaunay materialicen los suyos. El cubismo, en primer lugar, es un asunto de multiplicidad de las miradas, de los puntos de vista, y de reconstrucción. Se manifiesta en el teatro y en la pintura casi simultáneamente, pero con unas formas totalmente diferentes: por un lado está la superficie del lienzo y por otro, la del actor. Y suspender un telón de fondo cubista atrás en el escenario no significa que se esté haciendo un teatro cubista.⁷⁴

Centrados, ya, sobre el tema de la lógica vinculación de la plástica escénica con el pálpito constructivo de la obra, veamos las posibles adaptaciones que de ésta se pueden realizar, y que plantean algunas disyuntivas para su puesta en escena:

Las obras que se representan en los teatros son de dos épocas en el tiempo: pasado y presente; mientras que las actuales no suponen ningún tipo de disyuntiva al estar claramente situada su estética aunque se ambienten en tiempos pasados o pretéritos, es en las que son de otro tiempo donde se plantean algunos interrogantes sobre cual debe ser su carácter:

- Puede representarse fielmente a como se hizo en su día, con un afán de recreo de otra época propio de estudiosos.
- Puede ser modificada para adaptarla al gusto del público actual ajustando aquellos aspectos que puedan ser actualizados.
- Puede ser ambientada en nuestra u otra época distinta a la original como forma de evidenciar la vigencia de los valores que contiene.

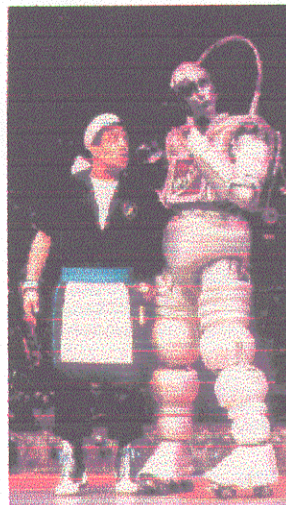
En el primer caso, poco corriente, su estética se ajusta lo más fielmente posible a los conceptos de la época sugeridos por la documentación al respecto, y en los casos en que existe documentación gráfica o memoria viva, la reposición fiel al estreno corresponde a obras que han sido un hito en su género y constituyen un recreo tanto para los que la vieron en su momento como para los que la aprecian por primera vez, sobre todo pensando que su expresividad puede ser comprendida por un público culto que adopta la posición crítica adecuada para su análisis.

La adaptación plástica y dinámica a los gustos actuales es la forma mas corriente de representar obras de otro tiempo, y supone una recreación desde el punto de vista de su estética y su concepto. Se recupera algo valioso y se actualiza acentuando aquellos valores que, para nuestra época, son los más

⁷⁴BABLET, Denis. Art. cit. p 24.

destacables. La dificultad y aridez de la revisión de estilo y situación que se plantea al director, contrasta con la facilidad que supone para figurinistas y escenógrafos que solo tienen que dar rienda suelta a su imaginación dentro de la plástica vigente, pues el público acude a ver como la obra ha sido desempolvada e incorporada a su acervo cultural inmediato, lo que se puede hacer incluso con unos elementos escenográficos tradicionales compuestos según pautas modernas.

Con la última opción de traslado de las situaciones de una obra a épocas distintas a la de su concepción, pueden surgir problemas serios de identificación con el público si no es revisado todo su contenido. A modo de ejemplo señalemos el *Don Juan* de Mozart que en 1.990 dirige el siempre polémico Peter Sellars para televisión, en la que la acción transcurre entre yonkis y marginados de diversas razas en el suburbio de una gran ciudad moderna, resultando difícil identificarse con un protagonista negro que mientras empuña un rifle de repetición alude cantando a su *arcabuz*, o cuando dice que es buscado en la noche, de finales del siglo XX, por hombres con *antorchas*. La verosimilitud buscada por el tratamiento crudo y realista de las imágenes, se resiente, además, por la falta de relación con el tipo de música que corresponde al ambiente.



Return to the forbidden Planet. Teatro de la Zarzuela, Madrid 1-2-94. Musical de gran éxito en Inglaterra donde se mezclan citas de Shakespeare con música de rock con una estética deudora de las películas galácticas de serie B de los años 60.

Señalemos como contraste un montaje de *Las bodas de Fígaro* por los años setenta, representada en el Teatro Cervantes de Badajoz durante su Semana Musical, en el que una compañía checoslovaca modernizaba a Mozart inscribiendo la acción dentro de un decorado formado por paneles y barras de metacrilato movibles, que junto a algunos elementos de época como sillones, espejos y un clavicordio convertían la obra en una auténtica joya desde el punto de vista plástico, al no crearse la más mínima confrontación estilística y conceptual entre un vestuario idealizado y estilizado con un ambiente irreal que, sin embargo, poseía todas las connotaciones temporales al llenar la escena de reflejos vítreos propios de las lámparas y espejos que caracterizaban los salones de época.

En la primera producción señalada, se busca una verosimilitud y conjunción inalcanzable con ambiente actual para música de ayer, mientras que en el segundo montaje aludido, aparecen todas las referencias iconográficas precisas, pero expresadas desde un lenguaje conceptual que compatibiliza perfectamente modernidad y tradición sin crear pastiches.

La necesidad de puntos de contacto, temporales, geográficos, ambientales, etc. para facilitar la transcripción se podría demostrar, con una situación semejante a la descrita en el primer caso, con un *Rigoletto* ambientado en el Chicago gansteril de los años treinta, que se representó en Madrid en 1.994, y que fue acogida con cierto agrado por la crítica, en el que no se planteaban excesivos contrastes ambientales precisamente por el origen italiano de la mafia americana, y su veneración por la música de ópera.

Donde no parece que se presenten conflictos de conjunción en el cambio de ambientación, es cuando ésta, precisamente por ser fantástica o indeterminada, admite cualquier localización temporal y geográfica, como es el caso del *Anillo*

del Nibelungo realizada Bayreuth en 1.995 de la que en una crónica teatral se dice:

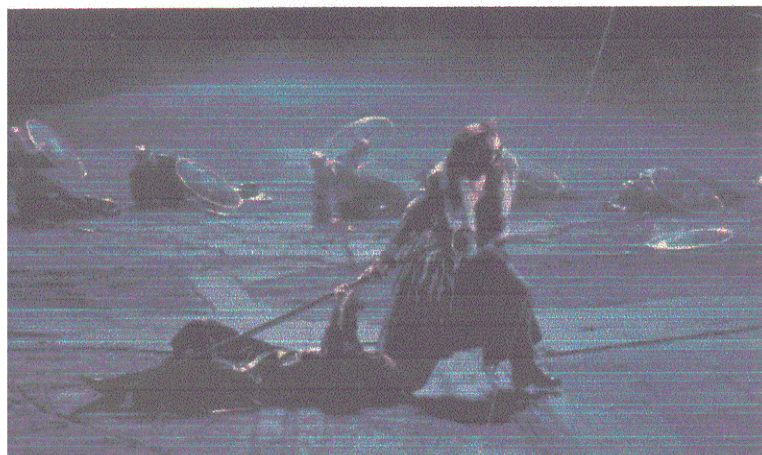
El anillo, como toda gran obra, ha aceptado las lecturas teatrales más variadas, saliendo airoso de todos los pulsos recientes, desde la fuerte carga política del montaje de N. Lenhoff en Munich hasta las versiones materialistas y desmitificadoras de Chereau o tecnológica y futurista de Kupfer representadas en Bayreuth.

...El director Alfred Kirchner y la escenógrafa y figurinista Rosalie han optado por una versión ilustrativa en clave de historieta o comic culto, que vuelve sus ojos a una mirada ingenua potenciada por la fantasía, y que resalta el carácter atemporal y específicamente narrativo.

Se quita trascendencia, filosofía y carga ideológica al Anillo, se prescinde de interpretaciones políticas, y se muestra en una versión festiva, colorista, refrescante, con un vestuario lleno de imaginación.

...Hay color, mucho color, y una enorme riqueza de ideas visuales dentro de un tratamiento que quizá podríamos definir de posmoderno,...⁷⁵

Escenografía
de *El anillo
del nibelungo*
según la
puesta en
escena de
Kirchner en
Bayreuth en
1995.



La verdad es que la obra de Wagner exalta a los directores a proponer puestas en escena vanguardistas que no siempre son entendidas por el público, pese a que su música estimula el espíritu a cotas sublimes donde todo es posible, lo que admite las más variadas soluciones escenográficas. En las siguientes líneas el cronista se hace eco de un fracaso del director de escena por una propuesta innovadora:

El único objeto de culto en Parsifal es la música, y, por eso, el auto sacramental que Ricardo Wagner y sus herederos impidieron hasta 1903 que se representara fuera de Bayreuth, para que no se desvirtuara, está hecho a prueba de manipulaciones escénicas. Las efectuadas por el director de teatro alemán Klaus Michael Grüber en la representación que, el pasado sábado, abrió la 60ª edición del Mayo Musical Florentino no son pocas, y el público las recibió con sonoras protestas.

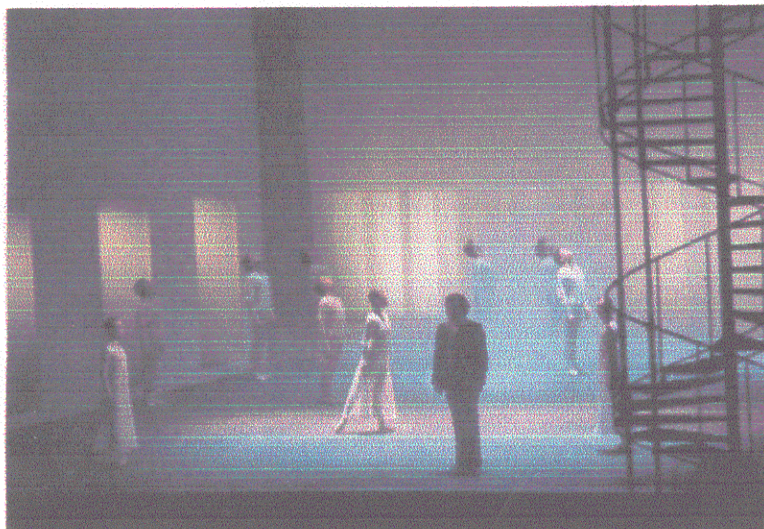
...irrita en principio que el bosque de Monsalvat parezca una instalación industrial perdida en algún rincón del Bronx y que los custodios del Grial resulten vagabundos muy actuales en lugar de caballeros de la Edad Media. La escena de la exaltación es magnífica, aunque su ambiente de última cena ligeramente galáctica evoque poco la catedral de Siena, que dicen que inspiró a Wagner.

⁷⁵VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "Un Anillo del Nibelungo colorista ...", *El País*, 30-7-1995, p 25.

...El jardín encantado debe mucho más a Joan Miró que a la villa de Ravello, al sur de Nápoles, donde parece que Wagner concibió la escena. El ambiente de Viernes Santo es de heladería moderna.

Con estos recursos, Klaus Michael Grüber, director que tiene un respetabilísimo currículo en grandes teatros europeos de prosa y de ópera, ha obviado el evidente problema que armaduras oxidadas y viejas tablas redondas plantean en la representación actual de una gastada historia caballeresca. Y hay que decir que lo ha logrado con dignidad estética y sin interferir radicalmente en el significado esencial de los textos. Como además, su dirección de los escasísimos movimientos es acertada y contribuye al ambiente hipnótico que predomina en la obra, no parece que, pese a las protestas del público, Grüber sea responsable de que el Parsifal florentino tenga alguna carencia.⁷⁶

Es por lo expuesto que consideramos conveniente en estos casos, y esencialmente para dar fluidez a la relación con el público, el evitar localizaciones muy cerradas facilitándose así, además, el libre juego estético sin la atadura que una referencia concreta supone, por lo que parece que no se debe perder la referencia a los ambientes originales y expresarlos con formas modernas que, de alguna forma, no desvinculen de ese contexto y eso es, precisamente, la manipulación plástico-estética que se espera de un escenógrafo. Posteriormente leeremos escritos de Nieva al respecto.



Versión para ballet de Orfeo y Euridice realizada por John Neumeier en Hamburgo en 1978, con una localización intemporal adscrita a una plástica actual, en consonancia con los conceptos estéticos del director.

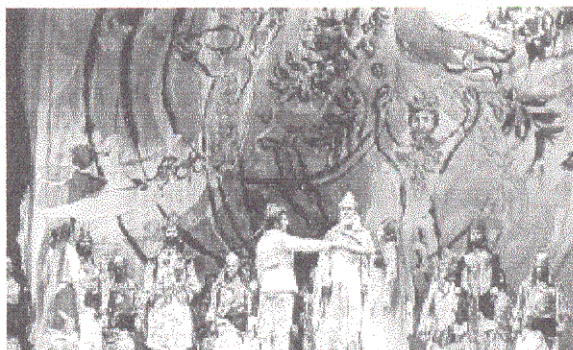
En cambio, el ballet es un género muy abierto en el que el público admite mejor su adscripción a épocas y estéticas distintas de las concebidas en su origen debido a que, por su esencia, es un espectáculo dirigido a la sensualidad del espectador más que a su razón, por lo que su expresividad y emotividad son prácticamente ajenas a la trama, que puede ser transcrita a cualquier localización

sin problemas. *El pájaro de fuego* se representó en Frankfurt en 1970 en una versión futurista de John Neumeier, con un escenario de ciencia ficción e Iván caracterizado de héroe espacial mientras que Katschei es un gran robot con rostro de pantalla de televisión y, ese mismo año, se representaba el mismo

⁷⁶EGURBIDE, Peru. "El Mayo Florentino..." *El País* 5-5-1997, p 34.

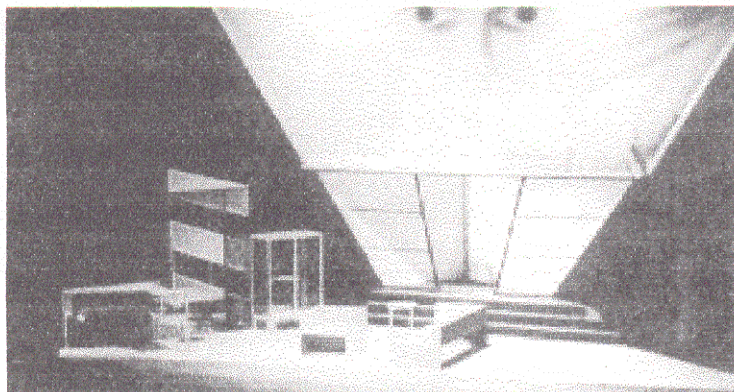
ballet en Nueva York con base plástica en la creación que del mismo hizo Chagall en 1.949.⁷⁷

El teatro actual o inmediato, es un producto plagado de experimentación y búsqueda de nuevas formas de comunicación, y su manifestación plástica sigue esa línea buscando provocar en el público la sorpresa, el desconcierto o aquellas sensaciones que acentúen el carácter de lo representado. La puesta en escena original, de la que participan todos los oficios teatrales, desde los años sesenta ha llegado a constituirse en esencial tanto para las obras experimentales como para las que pueden inscribirse dentro de la moderación, pero que asumen los logros obtenidos desde esas posiciones avanzadas; los actores han dejado de ser expresivos portavoces de ideas y se integran, hoy día más que nunca, en la plástica escénica como material moldeable para contribuir a su estética, lo que crea un entramado de elementos cada vez de mas difícil clasificación; ya Moholy-Nagy (1895-1946) se planteó en su momento la dimensión plástica del actor:



Escenografía de *Die Zauberflöte* de Mozart, realizada para el Metropolitan de Nueva York por Marc Chagall, 1967.

Pero ¿es posible hoy, integrar las funciones humano-lógicas en una acción concentrada sobre el escenario sin correr el riesgo de producir una copia de la naturaleza y sin caer en realizaciones de carácter dadá o merz, hechas de piezas heteróclitas y pegadas unas sobre otras, aunque parezcan ordenadas?



Escenario concebido por Moholy Nagy donde pone en práctica sus postulados artísticos

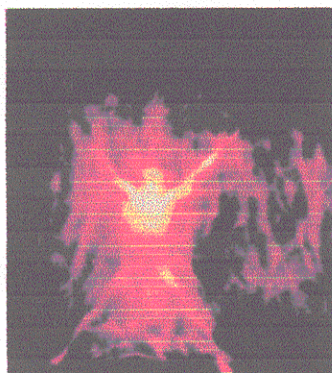
Las artes plásticas han encontrado los medios puros para sus realizaciones: los colores, las masas, los materiales, etc., primarios. Pero ¿cómo situar los procesos humanos de pensamiento, dándoles el mismo valor, en el conjunto de los elementos controlados y "absolutos" del sonido, de la luz (color), de la forma y del movimiento? Bajo este

punto de vista sólo podemos formular sugerencias elementales al nuevo creador de teatro. De esta manera, la REPETICIÓN de un pensamiento con las mismas palabras, con una entonación parecida o distinta, por numerosos actores, puede servir de medio para la creación sintética en el teatro (EL CORO, !no el coro antiguo, pasivo, mero acompañante!) O

⁷⁷SECONDO, Giovanni. *El ballet*, de la Enciclopedia del arte coreográfico, Ed. Aguilar, Toledo 1981, p.164 y que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

*también los rostros y los gestos de los actores, monstruosamente amplificados por dispositivos ópticos con espejos, con sus voces amplificadas. O también la reproducción SIMULTÁNEA; SINÓPTICA; SINACÚSTICA de pensamiento (óptico o fonético-mecánico) por el cine, el gramófono, el altavoz; o bien una elaboración de pensamientos COMBINÁNDOSE COMO ENGRANAJES.*⁷⁸

Cuando la puesta en escena es el valor mas apreciado por el público, relega el texto o la trama al papel mas modesto de hilo conductor entre cuadro y cuadro, lo que no debe alarmar ya que solo supone una ampliación en la consideración de lo que puede ser el mensaje teatral. Tenemos aquí que referirnos al excepcional espectáculo *Passion* que la compañía canadiense Momix, dirigida por Moses Pendleton, paseó por los escenarios europeos durante 1.994, y que es de difícil encuadre en un género concreto por reunirse una serie de facetas artísticas llevadas a su más pura y sublime expresión.



A través de la imagen y la música, se articulaba una trama con un fondo metafísico y religioso, donde se reconocían los símbolos de la tierra (agua y fuego), de la religión cristiana (Cristo, María Magdalena) y de la oriental (Buda, Shiva), y en la que sus cinco ¿bailarines o mimos?, componían tras una pantalla una serie de cuadros plásticos fundidos con los símbolos proyectados en primer plano, creándose unas imágenes casi hipnóticas por su belleza; la música con reminiscencias étnicas, que Peter Gabriel compuso para el film *La última tentación de Cristo*, adquiría un protagonismo temático y ambiental que le daba un valor plástico casi de decorado invisible en que está inmersa la acción, al mismo tiempo que las proyecciones, fundidas con la plástica de los cuerpos, construían líneas compositivas y masas armónicas de extraordinaria efectividad.

La perfecta ligazón de los diversos factores escenográficos, transformaban un espectáculo, básicamente coreográfico, en un bloque unitario de concepto místico, en el que toda su plasticidad estaba al servicio de este carácter, por lo que lo consideramos paradigmático de lo que puede ser el arte escénico total.

Para situar adecuadamente la creación escenográfica dentro del campo de la plástica, se hace necesario acudir a las artes con que tiene puntos comunes y ver si su evolución ha sido paralela a la de ésta y, por tanto, contiene los valores que sirven para enjuiciarla y que constituirían, en ese caso, referencias concretas para su crítica.

Conexión con las artes plásticas

Dos son las referencias esenciales a considerar:

- La evolución del arte teatral y la consiguiente adaptación del papel a asumir por la escenografía dentro de la producción.
- El avance en las artes plásticas, con reflejo en lo que se puede considerar artístico dentro del medio que tratamos.

⁷⁸MOHOLY NAGY, Lazlo. "¿Como deberá ser realizado el teatro de la totalidad?", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid 11-1987, p 41. Fragmento del trabajo teórico titulado *Teatro, circo, variedades (1924)*.

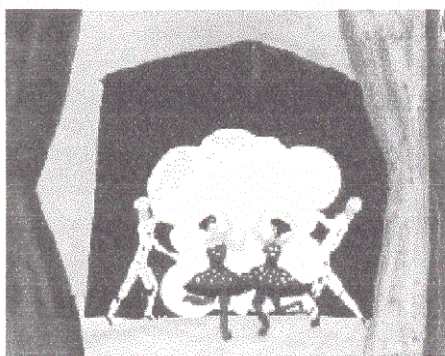
Entre ambos medios se produce un efecto de retroalimentación del que los textos siguientes son significativos, sobre todo por los nombres que se citan:

Hace un siglo que Paul Fort y Lugné-Poë, considerando que el oficio de los decoradores no se adecuaba a los requerimientos del nuevo drama simbolista, acudieron al arte de Sérusier, Bonnard, Munch, Vuillard y Toulouse-Lautrec. Pocos años después, los pintores se convirtieron en los mejores escenógrafos de las vanguardias rusas; Schlemmer mostró que se podía ser al tiempo pintor y hombre de escena, y Kokoschka se reveló como creador clave del teatro expresionista.

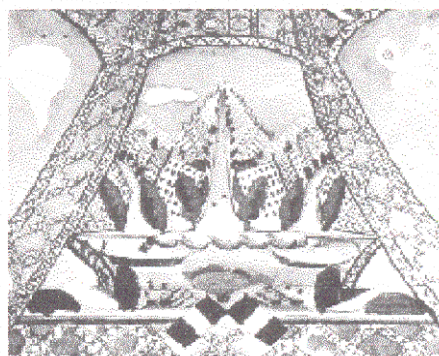
Junto a la lista (engrosada por Chagall, Tatlin, Dalí, Balthus..., o Miró y José Caballero) de quienes cultivaron la escenografía sin menoscabo de su actividad principal hay que colocar la de pintores que, como Tadeusz Kantor y Francisco Nieva, se convierten en factótums del proceso teatral y son internacionalmente reconocidos como autores. El caso del hombre de teatro que alcanza a colgar su obra en las galerías - Bob Wilson - es más infrecuente. Entre los artistas plásticos que desarrollan con continuidad un lenguaje escénico se cuenta Amaldo Pomodoro, Jean Paul Chambas, Eduardo Arroyo, Mampaso, Guilles Aillaud, Red Grooms y Frederic Amat.

Como alguno de los anteriores, Horst Sagert, Francis Biras, Lucio Fanti, Johan Grützke y, ahora, Kounellis han cultivado la escena con fortuna. En España, Alfredo Alcáin, José Luís Alexanco, Equipo Crónica, Miquel Navarro... han trabajado con José Luís Gómez y Guillermo Pérez Villalta y Juan Carlos Savater lo han hecho con María Ruiz. En estos últimos años, José Hernández, Antonio Saura, Vicente Vela, Antoni Tàpies, Guinovart, Nestor Bastarretxea y Javier Mariscal han tenido oportunidad de crear escenografías de interés, mientras Iago Pericot, Simón Suarez y José Luís Raymond, dejaban reposar sus pinceles para entregarse plenamente al teatro.⁷⁹

Entre la pintura -más generalmente las artes plásticas- y el teatro existe un vaivén permanente, secreto o proclamado. Este vaivén es portador de una dinámica de intercambio. Su historia queda por hacer.⁸⁰



Boceto de André Derain para el ballet *Jack in the box*.



Boceto de Irène Lagut para *Les mariés de la Tour Eiffel*.

⁷⁹ VALLEJO, Javier, "La llamada del Teatro", suplemento *Babelia*, *El País*, 12 - 2 - 1994. p 31.

La evolución de la escena y su plástica

La dificultad de definir el origen concreto de la evolución cultural surge del mutuo efecto entre Arte y Pensamiento que, a lo largo de la historia, han intercambiado en infinitas ocasiones el papel de germen y resultado, por lo que las fuentes aludidas se confunden en un mismo magma pero, a efectos prácticos, para nuestro estudio interesa la evolución de las mismas y el resultado final, sea cual sea su motor.

Considerando lo anteriormente expuesto, creemos conveniente señalar lo que ha sido la evolución teatral moderna y sus escenarios, con un antecedente imaginativo en los fantásticos montajes para las óperas wagnerianas, que con sus formas exuberantes son el anticipo en el tiempo de la sensualización plástica a que asistimos actualmente.

Analizaremos por separado la evolución producida en nuestra época por el teatro hablado y el musical, debido a que en el segundo la plástica ha tenido una mayor transcendencia e importancia pese a que, actualmente, es difícil encontrar obras en las que el elemento musical no haga acto de presencia aunque sea como fondo, y la voz es incluida en más de un ballet sin el menor recato ante los ortodoxos.



El teatro tradicional y ortodoxo es convulsionado en 1.896 por Alfred Jarry con su *Ubu Rey*, obra vanguardista y aislada, cuyo escenario es descrito por Henry Béhar como:

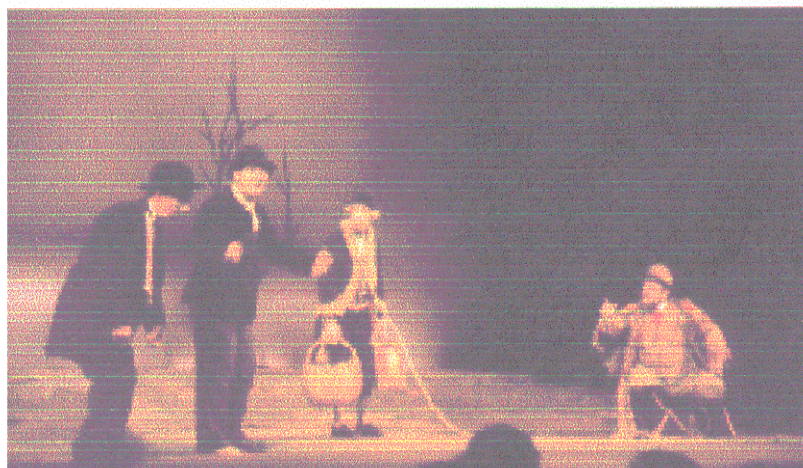
Teatro hablado

... una cama de cortinas amarillas, con su orinal correspondiente, pintada bajo un cielo azul por donde caía la nieve; una horca con su ahorcado equilibrando una palmera con boa; una ventana florida de búhos y murciélagos volando por encima de colinas vagamente cubiertas de bosques; y sobre todo ello un sol rojísimo formando nimbos en torno a un elefante; debajo, el altar de los hogares modernos; la chimenea con su reloj que servía de centro y puertas con dos hojas hasta el cielo para que entraran los personajes.⁸¹

Con bases estéticas y conceptuales en el expresionismo alemán, surge como movimiento teatral organizado el *dadaísmo*, fundado en Zurich en 1.916, que contiene un sentido neorromántico de revolución cultural contra la burguesía a la que intenta escandalizar, y que centrado en la figura de Tristán Tzara tiene una vida efímera. Su reflejo en el arte da lugar a *ísmos* plásticos de los que sus escenografías participan plenamente. El *surrealismo* posterior fue una corriente cuyo apéndice plástico trasciende hasta nuestros días.

⁸⁰BABLET, Denis. Art. cit. p 24.

⁸¹MIRALLES, Alberto. *Nuevos Rumbos del Teatro*, Col. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Ed. Salvat, Barcelona 1973. pp 24 y 26, cita de la obra de Artaud *El teatro y su doble* 1938.



Tras un periodo en el que el texto recupera nuevamente protagonismo, las escenografías mantienen algunos toques de la libertad estética adquirida. Es el *Teatro del Absurdo* quien en los años cincuenta constituye la vanguardia destructora del lenguaje, haciendo un antiteatro deudor del dadaísmo.

La puesta en escena de *Esperando a Godot*

Si supiera lo que significa Godot lo hubiera explicado en mi obra (Beckett).

(Samuel Beckett, 1.953) y *La cantante calva* (Ionesco, 1.950), son símbolos del contenido existencialista de denuncia social, que provoca una crisis teatral que afecta al aspecto literario pero no al teatro en sí, que se convierte en el vehículo de comunicación como es considerado actualmente.

Los existencialistas Sartre y Camus respetan aún la estructura escénica, pese a querer expresar lo absurdo de los convencionalismos, mientras que Beckett, Ionesco y Genet, unen el fondo conceptual con la expresión formal creando situaciones incoherentes. Se potencia el significado de los elementos plásticos en la comunicación como forma de restar importancia al texto.

Como constatación del alarde escenográfico que permite el teatro del absurdo, Roger Vitrac en *Poison* sitúa en escena una cuerda que, al ser tirada sin esfuerzo por un personaje, arrastra un buque que irrumpe en la escena destrozando una pared.⁸²

La práctica disolución del Teatro del Absurdo deja una huella en la concepción plástica del espectáculo teatral, a la que el público no parece dispuesto a renunciar, que supone la liberación creativa absoluta sin más limitación que la derivada de los medios materiales de que se disponga. La escenografía debe sorprender, no obligatoriamente por sus excentricidades, y para ello los nuevos movimientos teatrales disparan su imaginación para crear escenarios, vestuarios y atrezzo cada vez más originales, con un impacto en el teatro más conservador que acusa su influencia.

La figura de Antonin Artaud es potenciada en los años sesenta y propone:

*... un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten o hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance.*⁸³

Es el primer dramaturgo francés que se atreve a cuestionar el teatro discursivo y con su radicalismo característico escribe en alusión clara a su pasión, compartida por otros dramaturgos, por la liturgia del teatro balnés:

⁸²MIRALLES, Alberto. Opus cit. p 34.

⁸³MIRALLES, Alberto. Opus cit. p 39.

*Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, de positivistas, es decir: occidental.*⁸⁴

Es destacable el hecho de que Artaud solo consiguiera la comunicación violenta en forma ensayística y en años posteriores a su exposición, quedando en un teórico admirado que no pudo o supo realizar plenamente sus teorías.

Algunas figuras de autores son claramente identificables con movimientos artísticos concretos, lo que aconseja su tratamiento plástico dentro de esa línea; Stanislavski con el impresionismo, Chejov es simbolista mientras que Artaud, Vitrac y Aron son surrealistas, pero no debemos olvidar que la evolución del arte plástico hasta nuestros días se ha consolidado en el culto a la acción individual fuera de escuelas, por lo que cualquier obra puede ser encuadrada escenográficamente desde matices específicos propios del carácter con que se justifica su realización.

Las vanguardias en el pensamiento y en la plástica suelen ir unidas y ejercen su influencia en la concepción y realización teatral aunque, debemos advertir, la condición de vanguardia no supone necesariamente un pasaporte franco para su utilización escénica, ya que no todos los hallazgos plásticos admiten su transcripción al medio, sobre todo si se consideran desde sus posibilidades de comunicación. Cuando en 1.927 Salvador Dalí diseña el decorado para *Mariana Pineda* lo hace de una forma exclusivamente funcional, una estancia decimonónica con una ventana central y dos puertas laterales enmarcadas por cortinas, donde no aparecen ninguno de los rasgos estilísticos que le hicieron célebre como pintor, mientras que en *La familia de l'arlequí*, de Adrià Gual, que realiza ese mismo año compone unos telones, más en la línea de experimentación plástica que en esa época le preocupa.⁸⁵



Mario Pasi, en la introducción de *El ballet* nos ofrece su punto de vista sobre el género, que define claramente cual es la posición que ocupa dentro del teatro y la cultura: **Ballet**

... el ballet se ha apropiado todo aquello que la cultura puede ofrecer, no ya entrando en otros espectáculos, sino, finalmente, como amo y señor. Creo que se ha subvalorado, en la indagación de su crecimiento, una importante anotación. Se trata de la universalidad del lenguaje, de su rapidez. No hay necesidad de intermediarios, de mediadores, y esto ocurre en una época que ha visto a la palabra consumirse poco a poco como medio de comunicación y como significado. El ballet es hoy el arte completo, pero sobre todo es arte moderno en el sentido más amplio del término, porque pone en el mismo plano de calidad sus componentes fundamentales. Hablar de ballet solamente en cuanto a coreografía es

⁸⁴MIRALLES, Alberto. Opus cit. p 46.

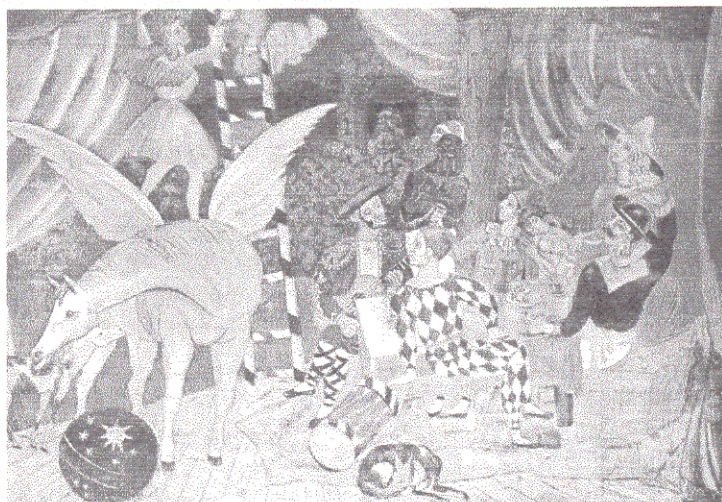
⁸⁵Fotografías del Instituto del Teatro, Palacio Güell, Barcelona.

*puro formalismo o puro ejercicio de placer; es como hablar de ópera solo en cuanto a canto, o de teatro en cuanto recitación.*⁸⁶

La historia del género musical está plagada de ejemplos notables de fusión plena entre hallazgos pictórico-plásticos y las demás artes intervinientes, con una mención ineludible a la figura de Sergei Diaghilev que, a partir de 1917, realiza unos montajes de ballet revolucionarios alejados, básicamente en el aspecto conceptual, de los que hasta entonces había montado con Benois y Bakst a los que consideró como operadores de *una linterna mágica para niños adultos*⁸⁷, frase que podría definir la labor de todo escenógrafo de pocas miras que solo intenta encandilar al público con efectos y formas vacías de contenido profundo.

Mikhail Fokine hizo, en la Rusia de 1904, una declaración de principios sobre como debía de ser el ballet contemporáneo y en 1914 establecía cinco puntos esenciales que prohibían lo convencional y lo ornamental a favor del concepto y las relaciones creativas con las otras artes, reformas que fueron asumidas plenamente por Diaghilev que reunió a su alrededor a un grupo de artistas diversos, y les dio alas para inventar el ballet moderno en una asociación de música, pintura y danza para tal fin. La relación de artistas plásticos que realizan sus figurines y escenografías es significativa sobre el papel y la consideración de que disfrutaban, práctica normal dentro del teatro de todos los tiempos, pero lo que resultaba innovador era aprovechar el sentido de ruptura de éstos como un factor de renovación del espectáculo.

El 18 de Mayo de 1917, en el teatro Chatélet de París, se estrena *Parade* que supuso la eclosión de estos conceptos, donde Satie pone música a escenas concebidas por Jean Cocteau sobre la americanización de la vida moderna. A unos acordes que incluían efectos sonoros de máquina de escribir y



Telón de Pablo Picasso para *Parade*.

sirenas, Massin aportaba una coreografía afín con la novedad y Picasso desplegaba su creatividad en la escenografía y el vestuario, suponiendo un manifiesto de nueva estética cubista frente al impresionismo. Tanto el telón como algunos figurines tenían el carácter de la época rosa del pintor, cosa lógica si tenemos en cuenta que hay escenas circenses, pero correspondientes cronológicamente a una etapa pictórica ya superada, mientras que sí corresponden a su investigación de la descomposición de la forma los dos *manager*, europeo y americano, que son descritos del siguiente modo:

⁸⁶PASI, Mario. *El ballet*, de la Enciclopedia del arte coreográfico, Ed. Aguilar, Toledo 1981, p.164 y que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

⁸⁷SECONDO, Giovanni. Opus cit. p 183.

Estas gigantescas cariátides ambulantes del cubismo son personajes de pura fantasía picasiana. El europeo oculta a un bailarín en un andamiaje de cajas de cartón entrecruzadas, coronado por un esbozo cúbico de cabeza y cuello con cándida pechera para el más anticonformista de los fracs: es el manager de París con pipa y bastón de paseo. El manager de Nueva York tiene la cabeza y el tronco modelados en rascacielo, calza botas de cow-boy y empuña un megáfono y un cartel con el rótulo Parade.⁸⁸

La obra supuso un gran escándalo, que se reprodujo siete años más tarde cuando se reunió prácticamente el mismo equipo artístico para realizar *Mercure*.

Por su enorme profusión hasta nuestros días es difícil entresacar ejemplos notables de conjunción entre artes plásticas y artes escénicas para ballet, pero a título documental insistiremos más en el tema.

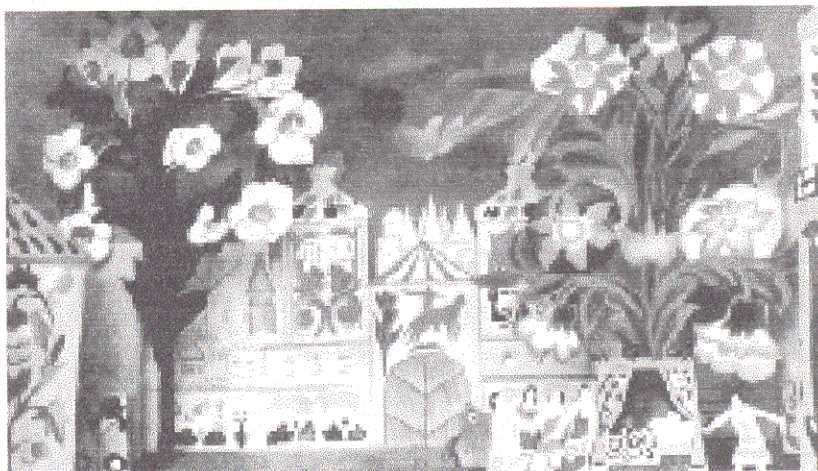
El pájaro de fuego de Stravinski se estrenó en 1.910 por los ballet rusos de Diaghilev con decorados de Golovine y Bakst, en su reposición de 1.926 esta labor la realiza Natalia Goncharova; en 1.949 es Marc Chagall quien concibe los decorados para la producción de George Balanchine en el *City Center* de Nueva York, con tal acierto que en 1.970 se produce la fusión entre los hallazgos coreográficos de Balanchine y de Jerome Robbins en la idea de presentar la pintura en movimiento de Chagall,⁸⁹ en el *New York State Theatre*.

El ballet *Ma mère l'oie* (Madre Oca) con música de Maurice Ravel se estrena en París en 1.911, *Théâtre des Arts*, con decorados de M. Dresd de carácter netamente *Art Nouveau*, con un entrelazado de formas vegetales casi hipnótico, fiel reflejo de la profusión con que los artistas de la época utilizaban estas sinuosidades, y cuyo antecedente estilístico sitúa el telón principal entre la obra de Van Gogh y Gustav Klimt.

En 1.914 se estrena la ópera ballet de Rimski-Korsakow *Le coq d'or* (El gallo de oro) con un gran éxito que, en gran medida, correspondió al montaje escénico del que se escribía:

Decorado
de Natalia
Goncharova
para *Le coq d'or*.

Los decorados de Natalia Goncharova fundían suntuosamente tendencias fauves, rayonniste y cubistas, y vibraban con una extraordinaria potencia de color, basada en el contraste entre el rojo escarlata y el amarillo oro. Evocaban la poderosa y rutilante tosquedad de un palacio de boyardo, el fasto refinado y florido de una tienda de soberano oriental, y lo pintoresco de las antiguas



ciudades rusas, erizadas de puertas

⁸⁸SECONDO, Giovanni. Opus cit, p 183.

⁸⁹SECONDO, Giovanni. Opus cit, p 164.

fortificadas y de campanarios yuxtapuestos sin perspectiva. Tales decorados estaban tratados en grandes planos alegremente contrastados y en líneas de fuerza vigorosamente simplificadas.⁹⁰



P. Picasso. Bocetos para *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella*.

Los decorados de Pablo Picasso para *El sombrero de tres picos* en 1.919 y para *Pulcinella* en 1.920 son fieles a su estilo de pintor, igual que sucede con el vestuario y decorados que Henry Matisse prepara ese año para *Le chant du rossignol*, obra que había sido encargada al pintor futurista Fortunato Depero substituyéndose las geometrías floridas y euclídeas de Depero por un refinado mélange de blanco y turquesa, armónicamente acordados con el amarillo pajizo de la corte.⁹¹

Francis Picabia, que incluso interviene en el libreto, decora el ballet de Erik Satie *Relâche*, París 1.924 Teatro de los Campos Elíseos, con una serie de elementos mecánicos y eléctricos muy en la línea mecanicista de su obra pictórica, cuyo juego de reflejos y luces variables conferían al cuadro la dinamicidad requerida por el coreógrafo Jean Börlin. René Clair rodó un film especialmente para el ballet titulado *Entreacto cinematográfico* que figura entre lo mejor de su carrera de cineasta.

Pese a los importantes y felices resultados de los montajes señalados, la participación del artista plástico en la empresa comercial que supone el montaje de un espectáculo teatral, puede ser objeto de crítica al considerarse que su obra pierde autenticidad al supeditarse a la necesaria respuesta favorable del público que la hace posible. Al respecto es significativo el tumulto que originó en París la reposición de un ballet, que ya se había estrenado en Montecarlo el 4 de Mayo de 1.926 sin incidentes, *Romeo y Julieta (ensayo sin decorados)*, con música de Constant Lambert, en el que Diaghilev pide la colaboración de Joan Miró y Max Ernst para realizar dos telones que aparecen en la última escena, ya que el desarrollo de la acción es un ensayo de una compañía en un escenario vacío, siendo las líneas siguientes reflejo fiel del ambiente de protesta que suscitó:

Recuerda Boris Kochno: "Desaprobando la participación de Miró y de Max Ernst, miembros del movimiento surrealista, en la empresa capitalista de Diaghilev, los dirigentes del movimiento André Breton y Louis Aragón trataron de sabotear la representación de Romeo and Juliet. Distribuyeron en la sala del teatro Sarah Bernhardt a sus discípulos, jóvenes adeptos al surrealismo, quienes, cuando el telón del proscenio se levantó sobre la pintura de Miró desencadenaron un tumulto indescriptible e inundaron la sala con octavillas..." Tales manifestaciones

⁹⁰SECONDO, Giovanni. Opus cit. p 178, cita que está traducida de *Les ballets Russes de Serge Diaghilev*, Villa de Estrasburgo, 1969.

⁹¹SECONDO, Giovanni. Opus cit, p 188.

*de protesta decían, entre otras cosas: " Ha podido parecer a Ernst y a Miró que su colaboración con monsieur de Diaghilev, legitimada con el ejemplo de Picasso, no llevaría a consecuencias tan graves. Tal colaboración nos sitúa, por tanto, en el deber, a nosotros, que tenemos el mayor cuidado de mantener fuera del alcance de los negreros toda clase de posiciones avanzadas del espíritu, nos pone en el deber, decimos, de denunciar, sin consideración a las personas, una actitud que da armas a los partidarios del peor equívoco moral."*⁹²

Pese a estas actitudes negativas, la conexión de los artistas plásticos punteros con el teatro y sobre todo con el ballet ha sido permanente hasta nuestros días y de la que hacemos el siguiente cuadro referido a nuestro siglo, estrenos y a artistas plásticos notables inscritos en la Historia del Arte.

TÍTULO DEL BALLET	AÑO	MÚSICA	DECORADOS
La leyenda de José	1.914	Richard Strauss	José María Sert
El gallo de oro	1.914	Rimski Korsakov	Natalija Goncharova
Parada	1.917	Erik Satie	Pablo Picasso
La tienda fantástica	1.919	Ottorino Respighi	André Derain
El sombrero de tres picos	1.919	Manuel de Falla	Pablo Picasso
El canto del ruiseñor	1.920	Igor Stravinski	Henry Matisse
La boda	1.923	Igor Stravinski	Natalija Goncharova
La creación del mundo	1.923	Darius Milhaud	Fernand Léger
Cimbarosiana	1.924	Domenico Cimarosa	José María Sert
Los fastidiosos	1.924	Georges Auric	Georges Braque
Ensalada	1.924	Darius Milhaud	Georges Braque
Mercurio	1.924	Erik Satie	Pablo Picasso
Relajamiento	1.924	Erik Satie	Francis Picabia
Romeo y Julieta	1.926	Constant Lambert	Max Ernst y Joan Miró
Caja de sorpresas	1.926	Erik Satie	André Derain
El baile	1.929	Vittorio Rieti	Giorgio De Chirico
El hijo pródigo	1.929	Sergei Prokofiev	Georges Rouault
Primavera appalachiana	1.944	Aaron Copland	Isamu Noguchi
Orfeo	1.948	Igor Stravinski	Isamu Noguchi
Carmen	1.949	George Bizet	Antoni Clavé
La jaula	1.951	Igor Stravinski	Jean Rosenthal
Venganza	1.951	Giuseppe Verdi	Antoni Clavé
Luto en 24 horas	1.953	Maurice Thiriet	Antoni Clavé
El unicornio, la gorgona y la mantícora	1.957	Gian Carlo Menotti	Jean Rosenthal
Jardín fortificado	1.958	Carlos Surinach	Isamu Noguchi
Espacio estival	1.958	Morton Feldman	Robert Rauschenberg
Acróbatas de Dios	1.960	Carlos Surinach	Isamu Noguchi
Génesis	1.978	Luigi Nono	Jesús Soto



⁹²SECONDO, Giovanni. Opus cit, p 204.

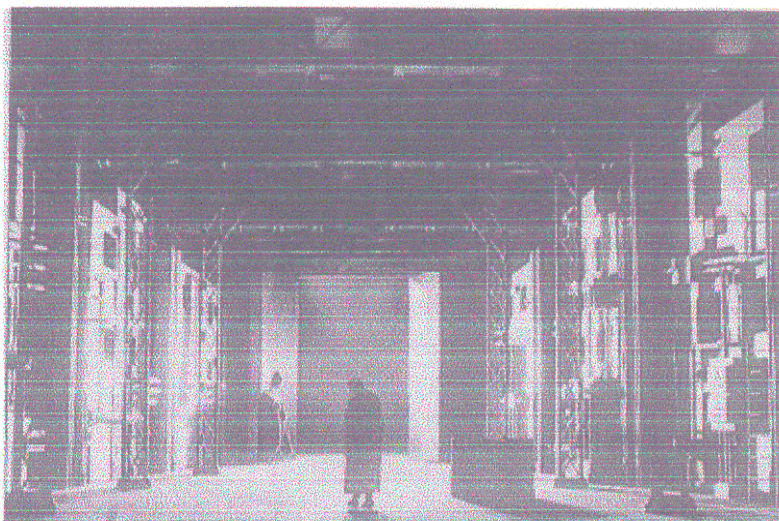
Ópera

El problema esencial de la ópera como espectáculo, son las limitaciones de los cantantes en cuanto a sus cualidades histriónicas y coreografía de sus movimientos, lo que eleva la responsabilidad del decorado y efectos en el resultado estético final. En la ópera ballet *Le coq d'or*, ya aludida en el ballet, señalemos que Diaghilev lamentaba el problema de los cantantes de ópera para representar escénicamente bien sus personajes, por lo que el escenógrafo Benois apartó a los cantantes, situándolos a los lados del escenario, y su papel se encomendó a bailarines que les doblaban en la acción dramática.

Los ricos presupuestos con que se montan generalmente las producciones operísticas, permiten la inclusión habitual de primeras figuras de la plástica, incapaces de sustraerse del reto que la escenografía plantea:

Escenografía de la ópera *Lucio Silla*, de Mozart, obra de Robert Longo.

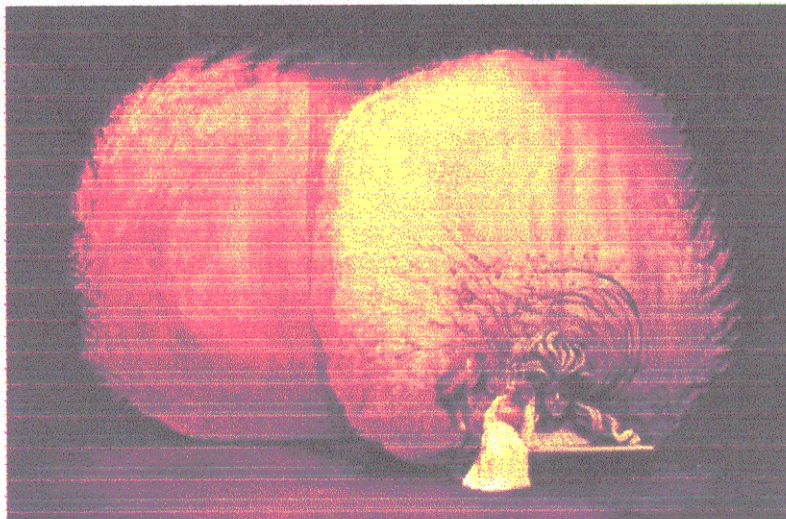
*David Hockney se ha convertido en la estrella de la temporada de ópera de San Francisco (con Turandot) y de Los Ángeles (con La mujer sin sombra); el pintor norteamericano Robert Longo deslumbró en la última edición del Festival de Salzburgo con una espectacular Lucio Silla. De los españoles el más enganchado al carro internacional es Eduardo Arroyo siempre de la mano de Klaus Michael Grüber. Tras su reciente Desde la casa de los muertos dirigido por Abbado en Salzburgo, ya está preparando también para Grüber y Abbado un Fidelio en la Scala de Milán. Los ecos de artistas como Oscar Kokoschka o Henry Moore en sus aproximaciones mozartianas no han caído en el olvido.*⁹³



Aunque sin hacer un estudio tan exhaustivo como en el ballet, vemos como, también, la ópera ha contado con artistas punteros e innovadores para encargarse de sus escenografías que, pese a la necesidad de servir a un argumento fijo y poco versátil, han obtenido logros plásticos casi tan radicales e innovadores como en la danza aportando el estilo de sus formas, pero adaptándolas a la efectividad escénica. A título de ejemplo señalemos como *Pelléas et Mélisande*, obra maestra de Debussy, estrenada en 1902, pese a ser su única incursión escénica, de carácter impresionista, fue actualizada en *Spoletto* hace unas décadas con gran éxito, en una versión para la que Henry Moore realizó los decorados que configuraba con grandes masas abstractas coloreadas, dentro de un concepto volumétrico semejante al de su obra escultórica pero, sin embargo, se siente obligado a endulzar su posible aridez con algunas formas y atrezzo de tipo modernista que remiten al ambiente simbolista del libreto original, ya que la obra se basa en un drama de Maeterlinck

⁹³VELA DEL CAMPO, J. Ángel. "La seducción de la ópera", *Babelia* del diario *El País*, 12-2-1994. p 31.

estrenado en 1.892⁹⁴. Cuando en 1.967 utilizó sus formas escultóricas desnudas como decorado para *Don Juan*, escenográficamente el conjunto resulta menos atrayente debido, en gran medida, a que sus masas no fueron suficientemente sobredimensionadas para dotarlas del impacto y la sensualización que el espectáculo teatral requiere.



Escenografías de Henry Moore para *Don Juan* y *Pelléas et Mélisande*.



En las últimas décadas de nuestro siglo, se viene observando una cierta preponderancia en el escenario de los efectos técnicos dinámicos, sobre los estáticos más propios de las artes plásticas tradicionales, lo que obliga a una especialización creciente del escenógrafo, a la que muchos artistas notables de otras ramas no pueden o no quieren acceder, por lo que se produce una separación entre escenografías más o menos ortodoxas, en las que pueden intervenir sin problema, y escenografías muy técnicas, para televisión, cine, musicales y montajes grandiosos, que solo admiten su colaboración de forma esporádica y, prácticamente, como asesores.

Las tendencias actuales

Trabajando en esta línea, es posible que de entre los grupos teatrales experimentales La Fura dels Baus sea el que más interrogantes plantee sobre el significado de su trabajo, pues lo que para unos es vaciedad oculta tras una gran parafernalia técnica, para otros significa la modernidad pujante que representa el futuro del espectáculo teatral, pese a que algunas de sus formas expresivas ya fueron expuestas por los vanguardistas rusos en su día. Encasillar sus espectáculos dentro de la *performance* y no considerarlos teatro es un tanto arriesgado, pues si tenemos en cuenta la interrelación entre artes, pudiera darse el caso de que ese sentido fuese el dominante del teatro futuro considerando su, cada vez más importante, componente visual y sensual.

La compañía Metadones, considerada como: uno de los experimentos con más éxito de la nueva escenografía española (A.J.R. Sur 25-1-1998, p 72), puso en escena *Medea Mix* y en una crítica de esta representación se cuestiona seriamente la actualidad de La Fura:

...posiblemente constituye un indicio de lo que el dinámico teatro catalán contemporáneo puede dar de sí después del agotamiento de las claves creativas y estéticas de colectivos como La Fura dels Baus, incapaces de salir del rígido esquema expresivo donde su vigorosa violencia masculina y las exigencias de la mercadotecnia parecen mantenerlos cautivos.

(SEDEÑO, J. A. Sur 28-1-1998, p 59)

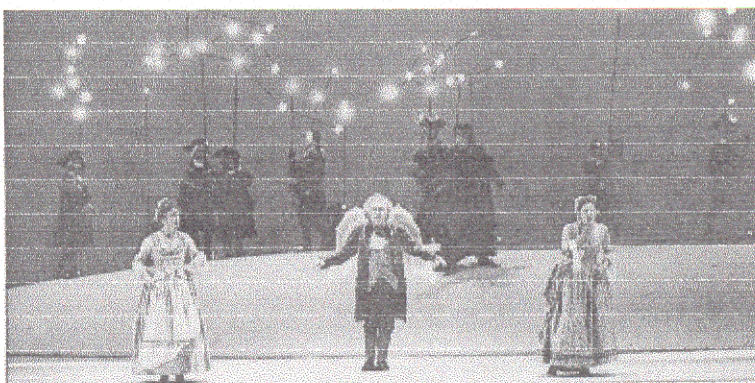
⁹⁴La Ópera, Enciclopedia del Arte Lírico, p. 340, Ed. Aguilar, Toledo 1981.

Sobre el estreno de *El martirio de San Sebastián* de La Fura en la Ópera de Roma, leemos en *La Vanguardia*:

...las filmaciones de Manuel Hueriga (proyectadas en una enorme pantalla de más de cien metros cuadrados) y otras imágenes decididamente impactantes que conectan escena y pantalla de forma casi mágica, y elementos claramente del lenguaje "furero" - bailarines acróbatas que se descuelgan de la estructura, cilindros que suben y bajan - se conforma un espectáculo donde la virtud reside en el equilibrio de todos sus elementos, y en su capacidad de sugerir más que de emocionar o explicar.⁹⁵

La utilización de proyecciones fijas y cine constituyeron el antecedente inmediato de la pujante tecnología de la imagen que forma parte normal y habitual de los escenarios creados para cualquier tipo de espectáculo, dotando a la escenificación de una mayor opción dimensional y plástica; mientras que Piscator utilizaba el cine como medio para incrementar la acción, en las obras de Brecht es un recurso que utiliza como contrapunto o comentario de la misma. En todos los casos, y desde nuestro punto de vista específico de su plasticidad, la conjunción de la imagen proyectada con los actores vivos y decorados fijos es perfectamente factible desde el momento que es la luz su origen y es ésta, precisamente, el principal factor aglutinante y organizador de las diversas secuencias y momentos del espectáculo.

El deseo de dotar a la escena de un ritmo visual más actual y ágil, ha disparado en nuestros días la intervención de directores cinematográficos en espectáculos teatrales; en una entrevista realizada a Costa Gavras con motivo de su primera intervención en un montaje operístico acompañado por la escenógrafa Gae Aulenti, (*El mundo de la luna*. T. San Carlo de Nápoles, 1.995), leemos:



Puesta en escena de *El mundo de la Luna*.

El montaje que se puede ver en el San Carlo es una fuente inagotable de hallazgos. Hay un enorme telescopio que sube y baja parodiando el clima lunar y sensual de la obra; escenas de un Kamasutra de tiempos del marqués de Sade; unas hijas tan encerradas por su padre que aparecen en una enorme jaula suspendida de un lazo; y el padre, avaro y obsceno, que se llena de estrellas cuando fuma el opio que cree que le llevará a la luna. Hay alcachofas gigantes, planetas que suben y bajan, un motel con luces de neón que cubre a dos enamorados mientras cantan un duetto; y hasta un juego de telones que se desplazan para dar efecto de encuadre cinematográfico.

... También resulta imposible no hablar de cine con Gavras, aunque sea para recordarle que quienes le precedieron en el camino desde su mundo a la ópera, o viceversa - Visconti, Zeffirelli, Tarkovski, Herzog,

⁹⁵FONTDEVILA, Santiago. "Bellísimo", *La Vanguardia*, 7-5-1997, p 45.

*Wertmuller, entre otros - eran cineastas de un perfil muy distinto al suyo; o que un gran realizador de ópera, Patrice Chéreau, acaba de abandonar definitivamente la lírica para dedicarse al cine.*⁹⁶

y en el transvase generoso de influencias entre las artes, el género teatral es utilizado a su vez por el cine como referencia y aval estético o intelectual; los párrafos siguientes corresponden a la crítica cinematográfica de *La reina Margot* dirigida por el ya anteriormente citado Patrice Chéreau:

*... permite un fastuoso despliegue del talento de este director, que resuelve, con solvencia y brillantez fuera de lo común, un ejercicio de plena fusión entre cine y teatro.—...y para conseguir esta hazaña hace falta, además de un guión férreo, dirigir con pasión y cabeza fría a intérpretes de primer orden y con herramientas de representación muy afinadas, deudoras por un lado de Shakespeare y por otro de la incorporación al cine de la idea de distancia introducida por Brecht en el teatro contemporáneo.*⁹⁷

Las adaptaciones de los textos clásicos al cine son problemáticas generalmente, y en ello la estética visual puede jugar un papel de importancia, por la posibilidad de hacer más amena para el espectador la obra basada esencialmente en desarrollar un texto, que adquiere así la accesibilidad plástica característica del arte actual.

En 1996 se produce en España la película *El perro del hortelano* de Pilar Miró, en la que tanto las hermosas gamas cromáticas conseguidas como el original vestuario, constituyen una gratificante puesta en escena que ayuda en gran medida a que el público acepte sin reticencias el bien expresado verso.

En la crítica sobre la película señalada leemos frases muy interesantes sobre las posibilidades de este intercambio entre los dos medios:

*Miró ha logrado un producto de exquisita factura y nos hace olvidar los engendros que se han llevado a cabo en materia de adaptaciones de clásicos. Salimos del cine reconciliados con nuestros cineastas. Atrás quedan experiencias bienintencionadas pero malogradas, por lo general. Lo de Miró es otra cosa: es el encuentro de los clásicos y del cine auténticamente moderno. Se abren, pues, unas expectativas nuevas, un horizonte que creíamos clausurado para siempre. Vimos no hace demasiado la magnífica adaptación de *Cirano de Bergerac* -obra de lenguaje versificado con rima- y nos parecía que ésta era cosa exclusiva de franceses. No es así. Nuestros clásicos sirven para el cine, ya lo creo que sirven. Y si sirve una obrita menor, muy menor, como es ésta de *El perro del hortelano*, imaginemos el juego que pueden dar los grandes textos. He aquí una apuesta que aguarda a nuestro cine.*⁹⁸

También se produce en ocasiones el trasvase de un factor que ha funcionado en cine a la escena viva, y no nos resistimos a aludir nuevamente al excepcional grupo Momix:

⁹⁶EGURBIDE, Peru. "Costa Gavras se refugia en la ópera", *El País* 2-10-1994, p 31.

⁹⁷FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "En el borde de lo imposible", *El País* 5-2-1995, p. 31.

⁹⁸GARCÍA POSADA, Miguel. "Un perro muy particular", *El País* 6-2-1997, p 32

La nueva producción se llama Passion y a muchos les sonará. Se trata, nada más y nada menos, que una coreografía realizada sobre la banda sonora que Peter Gabriel creó para la película de Martin Scorsese La última tentación de Cristo, y que sintoniza perfectamente con el espíritu evocador y surrealista de las creaciones de Pendleton.⁹⁹

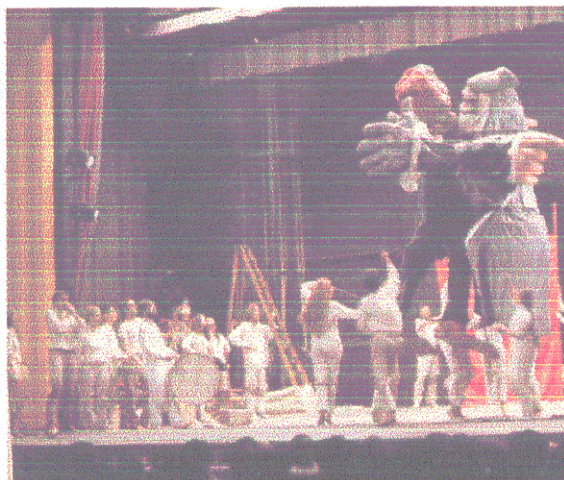
Y ya que aludimos a la música ajena al teatro como inspiración y parte esencial de un espectáculo, podemos referirnos al último ballet de Béjart *El presbítero no ha perdido nada de su encanto ni el jardín de su brillo*, obra coreográfica inspirada por la muerte por sida del cantante Freddie Mercury y del bailarín Jorge Donn, en la que la música de Queen y la danza se entrelazan en ese fatal destino creándose un espectáculo muy actual en el que además el vestuario es de un diseñador que tuvo un trágico final pocos meses después.

El telón se levanta con un trueno que anuncia la melodía "Hace un día maravilloso" y se baja con "El espectáculo debe continuar".

En el escenario los blancos y negros del decorado y de la mayoría del vestuario, concebido por Gianni Versace, permiten darle a la escena el rigor incluso en las formas más extravagantes que busca Béjart.¹⁰⁰

Y si de colaboraciones vanguardistas hablamos, podemos referirnos al proyecto iniciado en 1996 por Bob Wilson y Philip Glass de montar *Monster of Grace*, un espectáculo con imágenes por ordenador.

La escultura, casi siempre presente en los decorados, abandona su papel decorativo cuando los nuevos rumbos del teatro la dotan de carácter y capacidad expresiva, constituyendo un nuevo vehículo de comunicación. Las formas realistas o abstractas compuestas con sentido escultórico son habituales en los escenarios pero, posiblemente, los elementos más habituales y característicos de nuestra época son las máscaras, marionetas y muñecos gigantes que admitiendo todo tipo de formas y colores, son un dócil material moldeable en manos del escenógrafo, y pueden llegar a ser el elemento esencial de espectáculos multitudinarios como en el teatro radical de grupos como el norteamericano Bread and Puppet, línea dentro de la que podrían encuadrarse las esculturas animadas creadas para el teatro por artistas notables de las que, posiblemente, las más notorias e impactantes sean las de Joan Miró que incorpora, además, los monigotes pintarrajeados que hizo para *Mori el Merma* (Teatro Principal de Palma de Mallorca, 1978), en un alarde de fecundidad imaginativa y efectividad escénica.

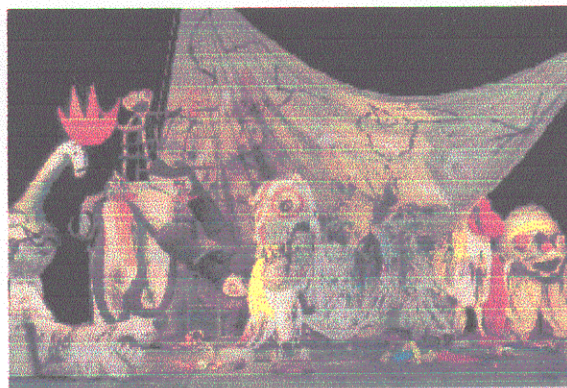


El grupo Bread and Puppet en una representación.

⁹⁹MARINERO, C. "Mágicos...", *Metrópolis*, revista semanal de *El Mundo*, 1-4-1994, p 5.

¹⁰⁰FERNÁNDEZ, Ana. "Béjart estrena...", *El País* 19-12-1996, p 41.

En 1.969, el director español Adolfo Marsillac en su montaje *Bibliografía*, de Max Frisch, sustituyó a cuarenta personajes por esculturas realizadas por su escenógrafo Francisco Nieva: "En mis muñecos espectrales no sólo he seguido la línea marcada por la más reciente escultura <pop>, sino que he introducido la novedad de utilizar como <material de serie> los banales maniqués de los grandes almacenes, que a mi parecer corresponden también a la <estética sexual> de nuestro tiempo."¹⁰¹



Mori el Merma de Joan Miró.

Dentro de la relación entre las artes puede darse el caso de que, en ocasiones, se reproduzcan escenográficamente composiciones vivas de cuadros y monumentos conocidos como reconocimiento a la obra de algún artista relacionado de algún modo con la trama, pero no debemos ignorar la inspiración que un clima escenográfico puede ejercer, a su vez, sobre un creador plástico siendo innumerables los casos en que esto ha sucedido y sólo a título de ejemplo citaremos a Franz Kline, que en 1.950 realiza *study for Nijinsky* donde asocia sentimentalmente sus vigorosos trazos con la fuerza equilibrada de un bailarín del que se decía que en algún momento de sus saltos parecía detenerse en el aire.

Posiblemente donde la fusión entre el concepto de teatro actual y artes plásticas en general ha sido más manifiesta, ha sido en las actividades denominadas *happening*, cuyos precursores a inicios de los años cincuenta fueron el músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham en la Black Mountain College de Carolina del Norte, y con antecedentes más remotos en los actos provocadores de los dadaístas en el célebre Cabaret Voltaire de Munich. Fue a finales de los cincuenta cuando se produjo en Alemania un movimiento muy radical y novedoso en el terreno de los *happening*, y sobre sus detonantes leemos:

*Quizás uno de los motivos por los que el arte de acción arraigó de manera especial en el ámbito germánico fue la enorme importancia que, desde 1918 hasta 1933, tuvieron las actividades dadaístas y el teatro desarrollado en la escuela de la Bauhaus, sobre todo a raíz de las decisivas experiencias de Oskar Schlemmer.*¹⁰²

La clasificación hecha por Richard Kostelanetz en 1968 establecía cuatro tipologías de *happening*, en las que encontramos claras conexiones con el teatro pese a las lógicas diferencias de intencionalidad:

- Los *happening* puros, que se desarrollan según un esquema pero los participantes tienen plena libertad para hacer lo que deseen, y pueden darse en espacios abiertos.
- Los *happening* sobre un escenario, en los que los organizadores están separados de los espectadores-participantes y éstos pueden limitarse a observar.

¹⁰¹ MIRALLES, Alberto. Opus cit. p 74.

¹⁰² VARIOS AUTORES. *Últimas tendencias del arte*. Col.Hª Universal del Arte, Ed. Planeta, Barcelona 1995, p 174.

- Los *happening* sobre escenario sin comunicación a través del lenguaje, en los que los participantes reducen el lenguaje a fragmentos aislados que no intentan establecer comunicación directa.
- *Environments* cinéticos, planeados exactamente de antemano, puesto que se precisa el lugar y se determina la actividad de los participantes.¹⁰³

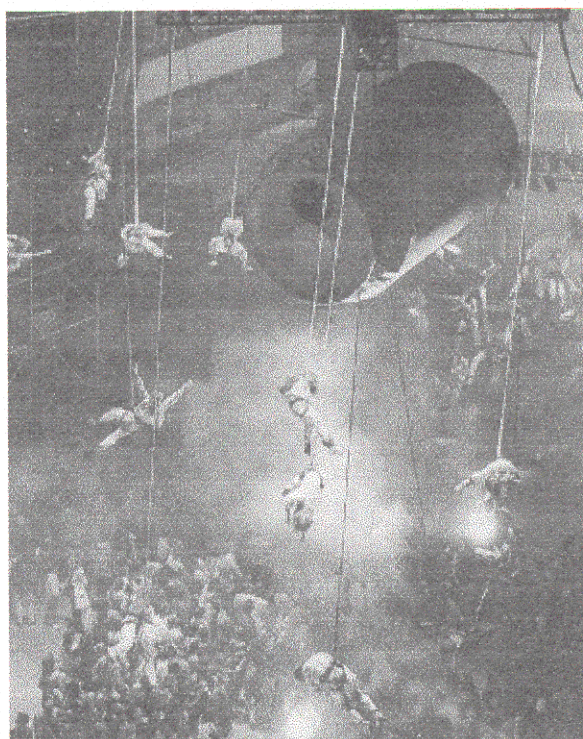
La única forma de definir un *happening* es a través de sus características, y en ellas también aparecen sus diferencias y sus concordancias con el teatro, sobre todo con algunas formas actuales:

- No se trata de una representación, sino de una vivencia en la que se resalta la relación constante y dialéctica entre el arte y la vida.
- No tienen comienzo, medio, ni fin estructurados. Sólo se producen una vez y luego desaparecen para siempre, constituyendo la más pura expresión del arte efímero.
- Se ponen de manifiesto la función mágica de las acciones que conllevan aspectos rituales.¹⁰⁴

Lo expuesto hasta ahora nos deja la satisfacción de pensar que la realidad actual ha superado el pesimismo con que se expresaba en los años sesenta el gran Francisco Nieva sobre la impermeabilidad de la escena a las nuevas corrientes plásticas y estéticas; de hecho, el director Peter Brook es un entusiasta del *happening* del que dice que es un invento formidable que lleva consigo el grito de ¡Despierta!.

Para cerrar el capítulo, no nos resistimos a reproducir unas líneas del diseñador Quim Larrea que definen perfectamente la situación de la creación artística general, dejando un interrogante abierto sobre el futuro:

*Hoy, rozando el fin de siglo, lejos de consolidarse en lo específico, los procesos creativos se entremezclan. Y eso no es bueno ni malo, sino interesante. Prácticamente todas las parcelas creativas - también el cine, la literatura, el vídeo, el teatro...- han quedado contaminadas entre sí, podemos hablar de un momento de mestizaje e interacción con resultados aún imprevisibles e incómodos para muchos. Las etiquetas tranquilizadoras comienzan a fallar.*¹⁰⁵



Anuncio para Pepsi-Cola de La Fura dels Baus. Sus participaciones en eventos de todo tipo se prestan a la duda sobre si sus actuaciones se aproximan más al *happening* y performances que al teatro.

¹⁰³VARIOS AUTORES. Opus cit. p 174.

¹⁰⁴VARIOS AUTORES. Opus cit. p 175.

¹⁰⁵LARREA, Quim. CAPELLA Juli. "El diseño agradece al arte", Suplemento *Babelia*, *El País*, 12-2-1994, p 31.

El valor de lo objetivo y lo subjetivo en un montaje

Desde el punto de vista subjetivo, lo que denominamos Belleza hace referencia a todo lo que nos produce un placer de determinada especie. Considerado bajo el aspecto objetivo, damos tal nombre a cierta perfección; pero como que lo hacemos debido a que esa perfección nos produce algún tipo de placer, resulta evidente que dicha definición objetiva no es más que una nueva versión de la definición subjetiva.

...cabe la objetividad y la subjetividad en la concepción de la Belleza, pero solo la subjetividad en su percepción y apreciación.¹⁰⁶

La obra artística surge como una necesidad intelectual de comunicación, que utiliza los medios y recursos según los criterios subjetivos del autor y que, para materializarse, necesita un soporte perceptible cuya forma inmediata es, en nuestro caso, la escena representada.

Mientras que en la plástica en general la obra debe estar impregnada de la voluntad y personalidad de su autor, en la plástica escénica existen condicionantes que modifican este criterio general, pues los diversos factores orquestados requieren una coordinación que, en cierto modo, limita la concepción plenamente subjetiva.

André Veinstein, en un interesante estudio sobre el aspecto estético de la puesta en escena, define el término como *conjunto de los medios de interpretación escénica, decorado, iluminación, música y actuación de los actores*¹⁰⁷ y sitúa su aparición alrededor de 1.820. Establece una distinción clara entre su consideración amplia o restringida, según se engloben tanto el proceso organizador como el resultado o solo sea considerado éste y, ya de entrada, tenemos que adoptar como válida para nuestro estudio la acepción amplia pues en todo lo relativo a Arte y Estética, el resultado tangible o final está vinculado claramente con el proceso, que se asienta en bases culturales y sociológicas, que son las determinantes de la forma, pues la sensibilidad estética influye en la forma de aproximación al tema.

En el montaje de cada obra teatral aparecen señas de identidad propias de quienes participan en el mismo, que lo convierten en algo singular y único pese a transmitir las mismas palabras y situaciones con que fue concebido por el autor, y estas diferencias son precisamente las que mantienen vivo al teatro y permiten

¹⁰⁶ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Estética y de Historia de la Música*, Ed. Labor, Barcelona 1984. p 7.

¹⁰⁷VEINSTEIN, André. *La puesta en escena* (Título original en francés *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*), Ed. General Fabri Editora, Buenos Aires 1962, p 12.

la reposición de obras conocidas, pues el espectador busca en la nueva versión el recreo conceptual y visual que ese grupo teatral oferta.

En una puesta en escena influyen:

- El carácter con que ha dotado a la obra el autor.
- La orientación o enfoque con el que el director desea realizarla.
- Las aportaciones y limitaciones personales de los artistas y técnicos que la realizan.
- Los medios y recursos con que se cuenta.

La idea germinal y el concepto de como debe ser la realización teatral surge del director, que tiene desde el primer momento dos limitaciones básicas:

La aportación
del director

- Decidir el enfoque general sabiendo hasta qué grado puede alterar la idea o libreto original para no tergiversar la base conceptual.
- Orientar, incentivar y al mismo tiempo limitar las propuestas del equipo técnico para conseguir que, desde la creatividad personal, no se resienta el conjunto coherente que debe suponer la puesta en escena.

El siguiente texto referido al montaje en 1997 de *Las sillas* de Ionesco nos habla de esa forma de dirigir:

*El director Carls Alfaro que en este montaje de La Abadía asume la responsabilidad de dar forma al texto a la vez que a la escenografía, trata la traducción, que no conocemos, de Joaquín Hinojosa, recargando algo de los sentidos enigmáticos del original.*¹⁰⁸

La aparición de la figura del director es situada por Veinstein hacia 1.835, como unificador de los diferentes medios de interpretación escénica:

*...este fue el caso de un decorador como el barón Taylor, de un arquitecto como Edmond Duponchel, de un director de teatro como François Antoine Harel, de un escritor como Alexandre Dumas. Se creó asistir al nacimiento de un nuevo arte.*¹⁰⁹

Pese a la existencia de una sola voluntad aglutinadora, se hace necesario establecer la diferencia entre director y equipo escenográfico en su aportación a la puesta en escena, preocupándose el primero esencialmente de la dirección de actores y aspectos conceptuales generales, mientras corresponde al segundo la responsabilidad del efecto estético, pese a ir ambos necesariamente unidos en su labor. Para Akakia Viala, la puesta en escena supone:

*una interpretación personal sugerida por la obra dramática, que coordina todos los elementos de un espectáculo, a menudo según una estética particular.*¹¹⁰

¹⁰⁸ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "Las sillas de Ionesco,..." ABC 8-3-1997, p 91.

¹⁰⁹ VEINSTEIN, André. Opus cit., p 12.

¹¹⁰ VEINSTEIN, André. Opus cit., p 119.

La concepción de la puesta en escena de directores de personalidad muy acusada como puede ser Giorgio Strehler, condiciona de alguna manera la plástica de la obra y, con ello, la creatividad del equipo escenográfico pero puede que sea en esa conjunción donde radica el interés por sus montajes:

La ambigüedad aquí, es que el público va a verlo porque lo "pone" Strehler con el gran Piccolo, más que por la obra, que les da un poco igual. No se defraudan. El decorado tenue y transparente, ambiguo también, de otro monstruo sagrado, Enzo Frigerio, como Luisa Spnatelli que hace los trajes intercambiables, dan el tono.¹¹¹

**(Observemos como la ambigüedad se contagia a la escenografía).*

La forma de dirigir de Peter Brook puede ser ilustrativa sobre una línea acertada que saca lo mejor de sus actores, sobre el que el actor Jean Claude Perrin, habitual en sus montajes, dice:

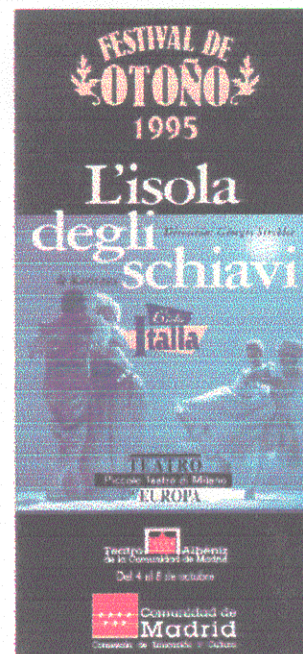
Él no es uno de los directores que están constantemente dando indicaciones, sino que crea las condiciones adecuadas para que el actor no sea un mero servidor de una estética determinada o de una dramaturgia, sino un creador, un sujeto de la creación.¹¹²

Línea que parece extensiva a los aspectos plásticos escenográficos, pues del Festival de Sitges 97 leemos:

Con el auxilio fundamental y magnífico de la escenografía de Chloé Obolensky, Brook plantea la puesta en escena de "Oh les beaux jours" con humildad.¹¹³

Un extremo absoluto de control es el caso de Bob Wilson que llega a asumir todos los aspectos creativos, sea el caso de *Hamlet. Un monólogo*. donde crea la obra a partir de un texto de Shakespeare asumiendo, además, la dirección, la interpretación y los decorados:

Concordante con esta recreación de Hamlet, está lo que pudiéramos llamar ámbito escénico, legitimación dramática de una gestualidad anímica, más sensorial y plástica que discursiva. Y aquí, brilla majestuosamente el talento de Bob Wilson. De entrada, quien negara o, al menos, cuestionara las posibilidades del teatro de texto, sus limitaciones en comparación con el teatro del gesto y del signo, consigue un ensamblaje perfecto entre plástica y textualidad.¹¹⁴



¹¹¹HARO TECGLÉN, Eduardo. "L'Isola degli schiavi", *El País* 6-10-1995, p 48.

¹¹²Art. de redacción sin especificar autor. "Viernes de gala con Peter Brook", *La Vanguardia* 13-6-1997, p 60.

¹¹³BENACH, Joan Anton, "Beckett, Brook y la filigrana de ...", *La Vanguardia* 15-6-1997, p 71.

¹¹⁴VILLÁN, Javier. "Soledad y muerte", *El mundo* 3-3-1996, p 121.



Corazón de arpía. Comedia corta de Francisco Nieva con dirección y escenografía del mismo, 1989. La imagen es elocuente sobre el acierto en el traslado de un mundo interior literario a la puesta en escena.

Refiriéndose al teatro español, F. Nieva advierte sobre el peligro de un excesivo personalismo que incida en aspectos plásticos que no se dominan:

La falta de cultura plástica y musical de nuestros directores produce espectáculos fallidos en cuestión de unidad estilística que marca todo tipo de espectáculos modernos de una cierta ambición.

115

El ideal es una simbiosis conceptual entre director y escenógrafo que pueda producir resultados tan óptimos como los que describen los párrafos que Eduardo Haro Tecglen dedica a Carlos Cytrynowski con motivo de su despedida de la profesión por razones de salud, días antes de su muerte el 4 de Febrero de 1.995.

*Es lógico creer que sin él, la C.N.T.C. no será la misma, ni este Marsillac, que tan estrechamente ha trabajado con él, hasta el punto de asumir su estética como propia y de defenderla vivamente contra quienes la creíamos errónea desde un punto de vista de concepto general del teatro clásico (que es esencialmente teatro de autor) e incluso desde un punto de vista estético, ... Para precisar la capacidad de riesgo, de aventura y de ensayo que han tenido estos dos creadores han sido, probablemente, mucho más importantes que las complacencias de otros: en cada una de sus creaciones ha habido destellos genialoides, descubrimientos escenográficos importantes. Creo haber escrito alguna vez, y si no, lo digo ahora, que un fracaso de Marsillac es más importante que un éxito de otras personas, ..."*¹¹⁶

La labor creativa con los elementos escenográficos, se centra en la figura del escenógrafo, cuya delimitación no resulta tan sencilla como en principio pueda parecer, pues mientras que en algunos diccionarios se define al escenógrafo como el experto en pintar los telones que configuran el fondo de la escena, esa labor es asignada en otros al decorador, que a su vez es señalado a veces como el responsable de la escenografía, por lo que nosotros aceptaremos como adecuada la definición de la Nueva Enciclopedia Larousse, que lo designa como artista que se ocupa de la escenografía y también como teórico o práctico de la

**El
escenógrafo
en su función**

¹¹⁵NIEVA, Francisco. "La accesión plástica del teatro", Cuadernos *El Público*, nº 28, Madrid, Noviembre 1987, p 65.

¹¹⁶HARO TECGLEN, Eduardo. "Una despedida", *El País* 22-1-1995, p 32.

técnica escenográfica, ya que compila cualquier giro semántico o de cometido que se le quiera dar al término.

No obstante, la responsabilidad de todos los aspectos plásticos concurrentes en una obra no se suele concretar en una sola persona, salvo en casos de cierta precariedad en la producción, resultando difícil delimitar campos de acción si tenemos en cuenta que, en ocasiones, se confunden las funciones o éstas se aglutinan de forma no preestablecida, por lo que la creación escenográfica final surge más de la labor de equipo que de la inspiración individual, que no obstante es frecuente en el caso de autores muy personales.

Las siguientes fichas técnicas de dos obras correspondientes a una misma semana de Junio del 95 en Madrid, nos muestran la ambigüedad de la figura del escenógrafo, que en el primer caso aparece como integrante de un equipo, mientras que en el segundo parece resumirse en una sola persona la concepción y realización de todos los factores estéticos.

RETABLO DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE.

Dirección.....José Luis Gómez.
 Espacio plástico, vestuario y máscaras.....José Hernández.
 Música.....Luis Delgado.
 Iluminación.....Juan Gómez Comejo y T. Astiaso.
 Escenografía.....Curt Allen Wilmer.

EL RAPTO EN EL SERRALLO.

Dirección musical.....Peter Maag.
 Dirección escénica.....Emilio Sagi.
 Escenografía y figurines.....Tony Businger.

Creemos necesario considerar, por tanto, en sentido abierto el término *escenógrafo* por la variedad de funciones que pueden adscribirsele, mientras que el término *escenografía* es más nítido al corresponder, sin ambigüedades, tanto al conjunto de medios utilizados para la producción como al resultado final escénico.

La función de un escenógrafo ante el reto que supone su aportación a un montaje, se deslinda en dos vías definidas: de soporte instrumental a las ideas y de aportación estética al conjunto, cuya conjunción puede significar alguna limitación dentro del proceso creativo, pues una posición objetiva condiciona el sacrificar algún interés plástico concreto o inquietud personal en aras del pragmatismo, así como posibles hallazgos estéticos si no conjugan plenamente con las aportaciones de los otros componentes del equipo teatral, del que debe aflorar una obra compacta en la que cada una de las piezas se apoya en las otras, tanto por interdependencia como por su entidad propia dentro del conjunto. Al respecto, Fabiá Puigserver en *F. Puigserver: Hombre de teatro* editado por ADE en 1993, nos dice:

No he sentido nunca el peso de la espada de Damocles del funcionalismo sobre mi labor de escenógrafo. Ahora bien, tengo que tener muy claro que mis obras tienen que ser también funcionales. Forma parte de la manera de trabajar y eso no me limita en ningún momento. Al contrario, me gusta, me da un punto de partida. (p 100)

Refiriéndose al escenógrafo y figurinista Simón Suarez, de importante trayectoria en la ópera contemporánea (Premio Joseph Caudí de Escenografía de la Asociación de Directores de Escena por *Le Rossignol*, en La Zarzuela), I. Pascual dice:

*Suarez fue un firme defensor de un espacio escénico al servicio de la dramaturgia y la concepción de la puesta en escena, en el que todos sus elementos realizaran una función armónica y justificada.*¹¹⁷

La objetividad se hace necesaria por lo antes expuesto, pero ello no implica la renuncia a características propias y definitorias del creativo, pues el hecho de que se cuente con él para una obra es, precisamente, porque se le atribuyen ciertas cualidades interesantes para la producción del espectáculo, por lo que no es normal que surjan fuertes puntos de discrepancia con el resto del equipo a la hora de coordinar su acción. Cuando Eduardo Arroyo realiza en París, en 1995, la escenografía de *Splend's*, obra de Genet dirigida por Michael Gruber, dice que su colaboración consiste en *materializar una conversación, ya que el director le da libertad absoluta.*¹¹⁸

De la importancia que un escenógrafo creativo puede tener para una compañía, y de su papel dentro de la misma, nos da muestra el comentario póstumo que Itziar Pascual dedica al antes aludido Carlos Cytrynowski:

Defendió la renovación sobre la tradición, el riesgo sobre el conformismo. Quedan en la memoria las texturas metálicas de Fuente Ovejuna, de Lope de Vega, que le valieron la candidatura a la mejor escenografía en los premios de la Asociación de Directores de Escena (ADE).

Ese concepto de trabajo, redescubrir o inventar una imagen en armonía con las palabras, tuvo en Fabiá Puigserver un motivo de inspiración: <<Para mí es el escenógrafo más importante que ha existido en España. Ha sido el que más me ha interesado, porque su factura era siempre de una calidad maravillosa. Todos nos hemos inspirado en él. Ha dejado una escuela estética en este país>>.

*Una de sus preocupaciones fue la formación de las futuras generaciones: <<En este país no hay escuelas de escenografía serias e importantes, sobre todo serias. No es suficiente dibujar y combinar colores. Un buen escenógrafo debe conocer desde el proceso que sufre un actor ensayando, hasta como se construye un decorado>>.*¹¹⁹



Escenografía de Cytrynowski para *Delirio del amor hostil* de F. Nieva

¹¹⁷PASCUAL, Itziar. "Fallece el ...", *El Mundo* 19-1-1996, p 90.

¹¹⁸MARTÍ, Octavi. "Arroyo crea ...", *El País* 2-10-1995, p 40.

¹¹⁹PASCUAL Itziar. "Carlos Citrinowsky...", *El Mundo*, 5-2-1995, p 87.

Discernir cual es el límite entre la actitud individual y su subordinación al conjunto, podría simplificarse al considerar que está en la parte creativa que pueda condicionar a los demás factores intervinientes, por lo que en la labor del diseñador se hace necesaria una discriminación personal de formas y modos expresivos, en función de su mayor eficacia escénica, que se hace aún más necesaria cuando el responsable de la escenografía proviene de otras áreas artísticas, dado que los derroteros del arte plástico actual tienden a separarlo, más que a unirlo, de la escenografía, pues en ella hay siempre referencias al espacio real, o al menos a un espacio concreto, que no son necesarias en la experimentación plástica pura, que utiliza otros materiales expresivos y formas.

*Hasta ahora la genialidad emergía de la subordinación del mundo natural a la voluntad del artista. Para esto era necesario que ese artista, tras dominar sus formas, las imprimiera su garra. Hoy el artista se ha liberado de esa sobrecarga previa de la vida real y ataca su inspiración sin necesidad de encarnarla en el mundo vivo.*¹²⁰

Por tratarse de un proceso creativo con distintas bases, conviene ahora distinguir entre la aportación escenográfica de artistas que provienen de otras áreas y la de artistas dedicados al medio teatral esencialmente.

De entrada, la escena supone un handicap tanto para el artista que experimenta dentro del arte abstracto o informal, como para el que se mueve en la figuración, al tener que cambiar sus parámetros normales de búsqueda estética para adaptarlos a la expresividad teatral.

Ángel García Pintado define como *raptó* el que el teatro hace en estos casos, ya que tras las diversas tensiones *neuróticas* que se producen por falta de tiempo, limitación de medios y contrastes con el director y actores, *el pintor añorará como nunca la paz idílica de su estudio.*¹²¹

El acicate de la tridimensionalidad y el movimiento vivo son los que influyen en el pintor para ser escenógrafo, salvado el peligro de que pretendan que sea un simple pintor de fondos:

*En lugar de la posición secundaria de "maestro - pintor", Wagner brinda al pintor de paisaje la situación de un creador comprometido en una empresa colectiva. Lástima que fuese preso de las modas de representación romántico - académicas de su tiempo, y que cediera a todas las tentaciones del ilusionismo, que no pudiera librarse del virtuosismo exaltado de los hermanos Bruckner, ni de colaborar con Böcklin.*¹²²

Entender el grado de compromiso del pintor con la obra teatral, no dedicándose a hacer simples experimentos plásticos a su gusto, es fundamental a la hora de adoptar una actitud crítica sobre su labor.

¹²⁰CAMÓN AZNAR, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974. p 101.

¹²¹GARCÍA PINTADO, Ángel. "El Raptó", Cuadernos *El Público*, nº 28, Madrid, Noviembre 1987, p 7.

¹²²BABLET, Denis. "El pintor en el escenario", Cuadernos *El Público*, nº 28, Madrid, Noviembre 1987, p 11.

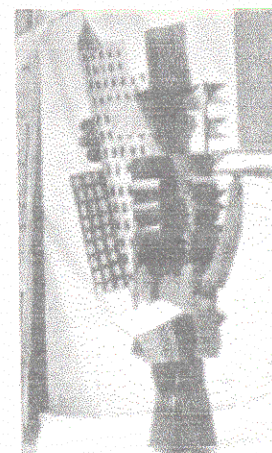
*Si planteamos el problema del compromiso, no podemos evitar el caso de Brecht. ¿Por qué Brecht no recurrió al pintor, siendo como era un gran admirador de la obra de antiguos maestros como Brueghel?, ¿No sería que no encontró a ninguno que fuese capaz de hablar con el escenario de la realidad de su tiempo y del nuestro? El compromiso del arte, como el de su adecuación o inadecuación al mundo es una pregunta que muchas veces se queda sin respuesta. Tal vez Brecht hubiese contestado que su amigo y escenógrafo Caspar Neher era un magnífico pintor, aunque los historiadores del arte y de la pintura no le incluyesen en sus enciclopedias. Esto era lo que Brecht decía de Neher: "Es un gran pintor, pero en primer lugar es un narrador lleno de ingenio", y ahí está el fallo, la mayoría de los pintores que han aportado tanto al teatro eran renovadores de la imagen escénica y no narradores. Construían inspirándose en un mundo imaginario más que en la vida de las gentes y de las cosas.*¹²³

Por tanto, es en la renovación de la imagen escénica a partir de la experimentación plástica propia donde se encuentra la clave del mérito del pintor, arquitecto o escultor metido a escenógrafo. La aportación de Pablo Picasso y otros artistas al arte escenográfico es indiscutible en ese sentido:

*Con el Picasso de Parade, con Léger, la creación teatral es fundamentalmente un juego. La misma sustancia del ballet, las relaciones entre sus elementos... todo esto es lo que brota de las creaciones de una Sonia Delaunay y más todavía de un Joan Miró. Las pulsaciones que se manifiestan en las formas y en los colores de Joan Miró no pertenecen a un estilo determinado: no es ni abstracto ni constructivista. Juega con sumo placer aunque ese placer pueda llegar a ser doloroso: de Juego de niños en 1932 a L'Uccello luce en 1981, pasando por Mori el Merma, basado en el Alfred Jarry en 1977, el hombre Miró sigue estando presente, brillante y risueño, siempre idéntico y, sin embargo, infinitamente nuevo en cada creación.*¹²⁴

De los problemas que puede plantear la conversión de formas plásticas puras en formas escenográficas nos ilustra el siguiente párrafo que concluye en crítica abierta:

*Con Parade, Satie, Cocteau y Picasso se divierten. ¿Dónde está, pues, el cubismo del maestro de Parade? Superficialmente, en la construcción compuesta y algo infantil de los "manager" y del caballo. Y mucho más profundamente en las estructuras del ballet, las relaciones entre los diferentes elementos que se van componiendo al ritmo de la evolución de las imágenes escénicas, las mezclas chocantes, el juego de las oposiciones entre un telón "paseísta", el decorado con deformaciones intencionadas, los "hombres - decorado", verdaderos retratos de Picasso que se mueven, y los personajes reales, surgidos del circo, el acróbata y la muchacha americana: el ballet se convierte en un inmenso "collage" en movimiento. La práctica pictórica destiñe sobre la imagen escénica.*¹²⁵



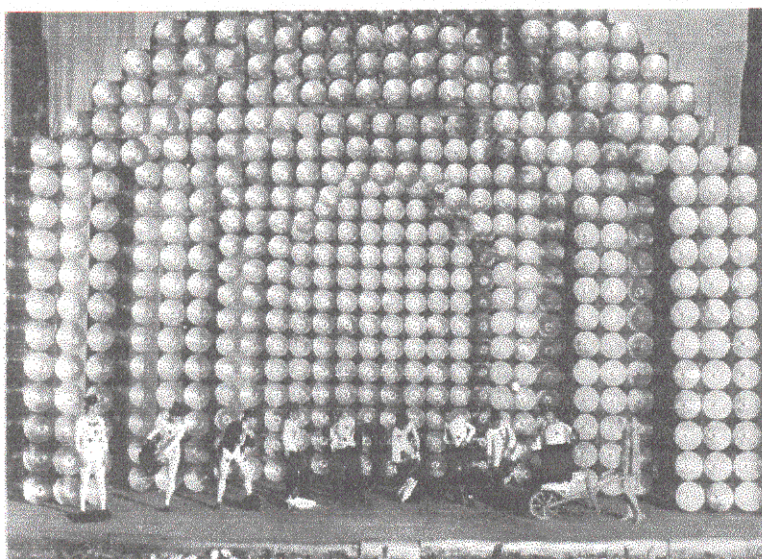
Personaje de Parade.

¹²³BABLET, Denis. Opus cit p 21.

¹²⁴BABLET, Denis. Opus cit. p 21.

¹²⁵BABLET, Denis. Opus cit. p 20.

Como ejemplo de buena adaptación al medio teatral, señalemos como cuando en 1924 Francis Picabia realiza la escenografía del ballet *Relâche*, en vez de corporeizar sus máquinas pintadas, sustituye palancas y ruedas por otros elementos técnicos de mayor efectividad para la plástica escénica, componiendo una obra personal, inspirada en un escenario publicado en *Dada à Paris* que dio como resultado un montaje y una escenografía subjetiva de gran impacto que, sin embargo fue rechazada por el público suponiendo ello la desaparición de los *Ballet Suédois* que tanto contribuyeron a la revolución estética de la época.



Argumento de *Relâche* (relajamiento). Se levanta el telón y descubre un telón de boca sobre el que están escritos los nombres de los colaboradores del montaje del ballet con letras transparentes que, iluminadas rítmicamente, imitan los anuncios luminosos de una ciudad moderna. Se encienden luego numerosos faros de automóvil enfocados hacia el público, con intensidad de luz variable, según el ritmo musical y según el ritmo de la danza de un prólogo en el que se muestra una serie de imágenes fugaces de bailarines, a los que viene a añadirse un grotesco parafísico, sin ninguna base lógica en sus secuencias. Viene después el turno de un bombero que pasea incesantemente por el escenario, mientras una mujer en traje de noche atraviesa la

sala y sube al tablado. Fuma un cigarrillo. Luego baila por turno con ocho hombres con frac antes de marcharse con uno de ellos. Fin del primer acto con strip-tease de los bailarines, que abren el frac y muestran canotiers adornados con deslumbrantes espejitos. Como intermedio se proyecta el filme de René Clair *Entr'acte*, rodado sobre escenificación de Picabia. Anticonformista encuadramiento de pies, partida de ajedrez entre Duchamp y Man Ray interrumpida por el chorro de una bomba de agua que Picabia dirige contra ellos, danza de la bailarina barbuda, Jean Börlin con traje de cazador, abatido desde el techo de un balazo. Su funeral con coche fúnebre decorado con jamones y tirado por un dromedario. Parientes que comen jamón y coronas fúnebres. El coche se desengancha del dromedario y recorre el paseo con movimiento progresivamente acelerado, seguido por los parientes, mientras se toma de nuevo la ciudad desde una especie de montaña rusa. Vuelco del coche fúnebre en un prado, rotura del catafalco, y súbita salida del féretro de un Jean Börlin sonriente y vestido de frac que, como un prestidigitador, hace desaparecer a todos, incluso a sí mismo. Tela con la palabra "Fin", atravesada, como en el circo, por un hombre que se precipita a la platea. Comienzo del segundo tiempo del ballet con un telón de fondo con aforismos y rótulos insultantes dirigidos al público: "Los que no estén satisfechos ¡Pueden irse al diablo!". O bien: "¡Fantasía! Hay gente que prefiere los ballets de la Ópera, ¡Pobre estúpida!". En el final, los bailarines se quitan los trajes de escena y se ponen los suyos, en tanto que el bombero, siempre fumando, continúa sin interrupción trasvasando agua de un cubo a otro, inútilmente. Y Satie, que había escrito una partitura con temas de jazz y de café-concierto, armonizando el prelude del ballet sobre la canción estudiantil *La marchand de navets*, venía a dar las gracias sobre un pequeño Citroën descubierto, dando una vuelta al escenario para saludar al público con reverencias de su amplio sombrero color melón.¹²⁶

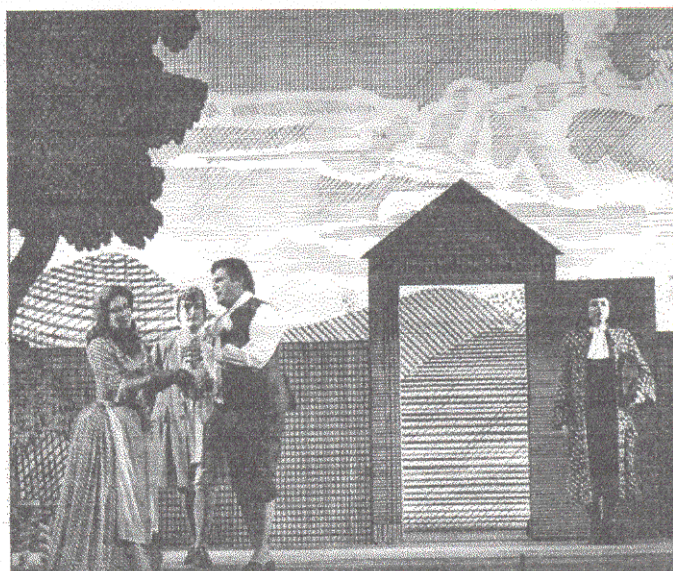
La obra de Picabia podemos considerarla emblemática de como un creador puede mantener sus señas de identidad, expresándose en otro medio distinto del habitual, con solo adaptar el método al soporte específico con que se expresa.

¹²⁶SECONDO, Giovanni. *El Ballet*, Enciclopedia del Arte Coreográfico. Ed. Aguilar, Toledo 1981, p 201, que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

Además de en la forma también en el carácter puede manifestarse la personalidad del autor: Eduardo Naranjo es un pintor cuya obra es sobradamente reconocida, con un fondo melancólico de tipo surrealista que, claramente se corresponde con el ambiente que domina en la obra lorquiana *Amores de Don Perlimplín con Melisa en el jardín*, por lo que su acertada escenografía, a finales de los ochenta en el teatro Bellas Artes de Madrid, no era sino el fruto de una forma de sentir la escena a través de una trayectoria en la experimentación estética, no repitiendo sus cuadros sino construyendo el ambiente desde la experiencia que éstos le habían deparado.

Las fuentes de inspiración deben, también, considerarse por su influencia en la expresividad escenográfica. Sobre la afortunada intervención del pintor David Hockney en la escenografía y figurines de la ópera *La carrera del libertino* (Teatro de La Zarzuela, Mayo de 1.996) leemos:

*Si Stravinski ... se inspiró en un ciclo de cuadros del pintor inglés W. Hogarth (1697-1764), para con la ayuda del poeta W. H. Auden y de C. Kallmann en el libreto, convertirlo en una música escénica deliciosa, Hockney ha sabido devolverle la moneda, haciendo gran pintura teatral a partir de la música. El arte de David Hockney, como Stravinski, consigue además un sutil equilibrio entre clasicismo y modernidad, entre creación y recreación, entre invención propia y respeto histórico.*¹²⁷



La carrera del libertino, con escenografía de D. Hockney.

Pese a la conveniente unidad de criterio del creativo con el resto del equipo, tampoco se deben diluir posiciones estéticas en un magma amorfo. Al arte que se produce desde posiciones personales individualistas Camón Aznar le llama *endógeno* y considera que la base de su unidad emerge de la personalidad.

*En el arte endógeno toda definición formal es integral, y de su horizonte se ha borrado toda posibilidad de adscribir sus obras a algún aspecto parcial de la personalidad. Lo universal se halla representado por lo absoluto de las formas, unido a la radical singularidad de unas instituciones que sólo pueden expresarse con imágenes únicas. Y podemos decir que sólo advertimos la auténtica genialidad en la total expresión de la personalidad.*¹²⁸

La universalidad para las artes plásticas en general supone situar los hallazgos con nombre del creador y fecha en la Historia del Arte adquiriendo inmortalidad, en cambio, una obra de teatro importante es objeto de constantes reposiciones, lo que hace que la impronta que un buen escenógrafo haya podido dejar en ella, pueda ser borrada de la memoria del público con la sola aparición de otra de

¹²⁷VELA DEL CAMPO, J. Á. "El gran espectáculo de Stravinski", *El País*, 27-5-1996, p 38.

¹²⁸CAMÓN AZNAR, José. Opus cit. p 107.

más impacto, entrando en una lucha permanente por evitar el olvido, y ello puede ser un motivo de desazón para el impulso creativo pese a que la fórmula de evitarlo parece ser clara:

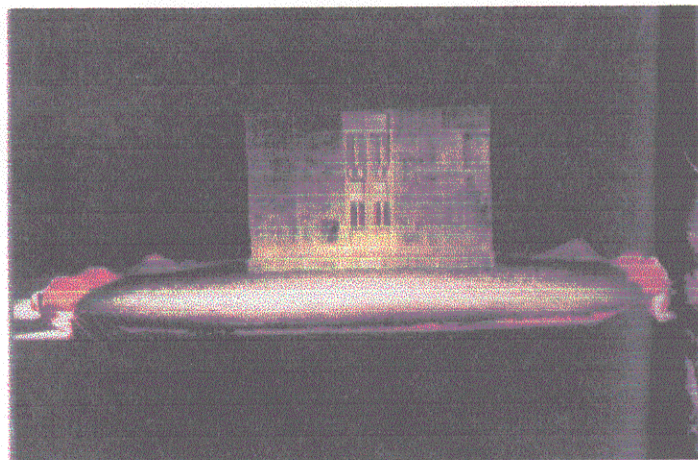
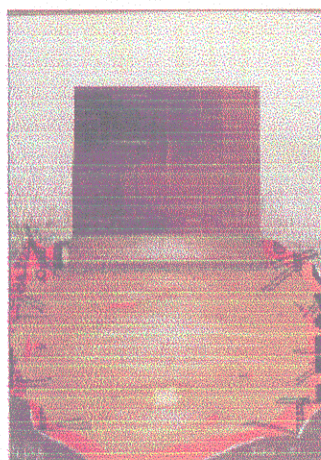
*Las formas cuanto más ágiles y pegadas a las reflexiones del alma del creador, tendrán una mayor capacidad de vivencia y, por lo tanto, de belleza. Es decir, surgirán más aisladas y únicas, más absolutas en su singularidad. Y a la vez, y por lo mismo que más espirituales, más aptas también para una vivencia universal.*¹²⁹

Junto a las indudablemente valiosas aportaciones a la escenografía de artistas plásticos de primera fila, existen muchos creadores dedicados especialmente a este medio que, sin destacar sobremanera como pintores o escultores, utilizan como vehículo expresivo la escena, consiguiendo en sus trabajos un alto nivel artístico derivado tanto de su sensibilidad como de su conocimiento más profundo de los recursos escenográficos, y levantando obras personalizadas capaces de marcar hitos de referencia obligada sea el caso, ya citado en el capítulo de Plástica, de Puigcerver con Yerma.

No pretendemos insinuar, con lo anterior, que exista jerarquías entre artistas según su extracción pero sí que, como ya antes se ha dicho, cada medio tiene unas formas y métodos propios que no siempre son extrapolables entre sí.

*Los directores de escena no vinculados a artistas plásticos sino a escenógrafos tradicionales, o en algún caso a arquitectos, tienen su propia estética y sus hallazgos: en general más eficaces, más teatrales, aunque no siempre con esa irreverencia atractiva del que llega de otro medio artístico.*¹³⁰

El método que se aplica en escenografía es reflejo de una andadura a través del tiempo, descubriendo la efectividad de unos y otros recursos, y poco tiene que ver con la creación de una obra artística en la soledad de un estudio, con hallazgos plásticos valiosos pero que, tal vez, no resulten tan efectivos en escena, e incluso resultar agobiantes por el excesivo protagonismo de las señas de identidad del autor que pueden, incluso, entrar en colisión con la deseable fusión de todas las personalidades individuales en el montaje común.



El boceto para *Medea* de F. Puigcerver tiene más que ver más con una búsqueda pictórica que con la ordenación racional de un espacio escenográfico y, sin embargo, el resultado escénico funciona perfectamente debido a que la fuerza del fondo conceptual estructura tanto el espacio como la composición plana y por ello, pese a tratarse de plásticas distintas, resultan igualmente expresivas.

¹²⁹CAMÓN AZNAR, José. Opus cit. p 98.

¹³⁰VELA DEL CAMPO, J. Á. " La seducción de la ópera", *Babelia* suplemento del diario *El País*, 12 - 2 - 1994, p 31.

Considerada la obra como producto de un colectivo teatral, también adquiere una entidad particular según el tratamiento general que el equipo de producción le haya dado en cuanto a carácter, plástica, ritmo, etc. por lo que también se debe ampliar la consideración de subjetividad al planteamiento de ese equipo coordinado.

En la labor creativa no solo se trabaja condicionado por el carácter con que se quiera dotar a la obra, sino que los recursos materiales condicionan también esas posibilidades de expresión, sin que ello sea óbice para que en producciones modestas pueda aflorar una escenografía valiosa si ésta tiene un fondo conceptual bien definido.

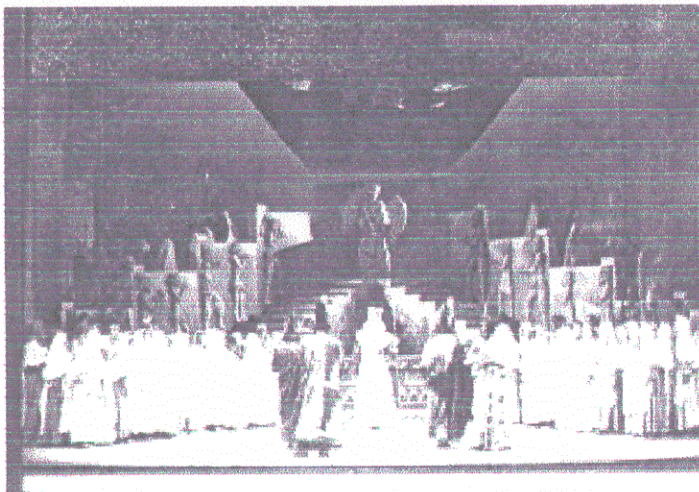
En el *Nabucco* que ilustra estas líneas, montado en la Scala en la temporada 66-67 con decorados de Nicola Benois, la grandiosidad surge por unos recursos amplios tanto económicos como de espacio y número de figurantes; pero en ese

escenario no advertimos señas de identidad propias de un autor, que podría haber sido concebido de forma similar por cualquier otro escenógrafo con iguales recursos y cuyo objetivo hubiese sido el de conseguir la verosimilitud del espacio escénico por lo que, pese a su innegable belleza, el decorado corresponde a una categoría plástica de *oficio*. Por contraste, si analizamos la segunda ilustración, correspondiente a la escenografía de

Miguel Massip para la misma escena, en el montaje que se hizo en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria a principios de los 90, advertimos como, con unos recursos infinitamente más limitados en todos los aspectos, concibe un espacio de igual efectividad evocadora pero con una característica esencial que en el otro falta: el juego plástico de las formas y volúmenes a partir de un concepto personal de las líneas definitorias del arte y carácter del mundo babilonio, que él encaja en contundentes formas trapeziales que

constituyen la estructura base de casi todos los cuadros de la obra; pensemos que el trapecio es una figura geométrica que, conteniendo los valores dinámicos de las líneas oblicuas del triángulo, posee una solidez de su masa muy acorde tanto con la arquitectura como con la rudeza de la época en que se inscribe la acción.

Los medios
y recursos
como
condicionantes
plásticos



*Es de suponer que cierto grado de represión en la evolución de la escena moderna proviene de la estructura económica que la sostiene. Las vías de experimentación en contacto directo con el público son muy estrechas, están sumamente condicionadas por una necesidad de seguridad extrema; porque incluso en el terreno de la programación con vistas a la educación popular se sigue un criterio que domina la mayor cautela. De algún modo el arte teatral permanece impermeable a las iniciativas osadamente individualistas.*¹³¹

Como ya se expuso anteriormente, lo subjetivo debe aflorar desde la objetividad del enfoque general, como una característica personal del individuo que participa y se integra en una empresa común. La sensibilidad individual aunada a la del resto del equipo, es el germen del montaje original e inesperado capaz de motivar al público, por lo que ante una propuesta escenográfica, el autor deberá haberse planteado unas cuestiones básicas que le permitan fijar los parámetros dentro de los que se moverán sus impulsos creativos:

La personalidad en la puesta en escena

- Tipos de marco en que se podría inscribir la acción.
- De las posibles soluciones, ¿Cuál conectaría mejor con el público a que se destina?.
- Grado de adaptabilidad de sus formas propias a la estética general.
- Efectividad de medios y recursos a utilizar en el montaje.

Desde la consideración objetiva de estos puntos aflorará el estilo personal en la resolución de los mismos que, lejos de constituir una limitación, deben suponer un punto de partida sólido para el vuelo imaginativo personal que, en todo momento, debe ser sometido a la autocritica para evitar excesos personalistas.

*... cada alma encierra en sí un universo con posibilidades infinitas de expresión. El mundo natural se utiliza hoy como simple material expresivo. Y tras su transmutación en reflejo de la personalidad, queda más esencial y único, más clarificado y asimilable por el contemplador.*¹³²

Pese al aliento de estas líneas, el público siempre es dispar en la percepción, disparidad que se refleja, incluso, en la crítica especializada:

Mientras que Alberto de la Hera en el diario *Ya* (3-11-1995), califica una escenografía para Lope de Vega de *extraña* y que contribuye a que la acción sea confusa para los espectadores, en *El Mundo* leemos:

*La dirección de Narros pone serenidad y orden en un texto rocambolesco de principio a fin. La escenografía de D'Orico participa de esa contención, de ese equilibrio.*¹³³

En el deseo de controlar la obra, es normal el que los autores teatrales sientan la tentación de dar instrucciones incluso sobre el aspecto plástico del decorado. Cuando Lorca escribe la acción de *Don Perlimplín*, describe minuciosamente su decorado con un concepto plástico definido dentro de la estética que le interesaba o estaba en auge en ese momento y que él consideraba complementaria de su obra pero, sin embargo, por muy fiel que se quiera ser al

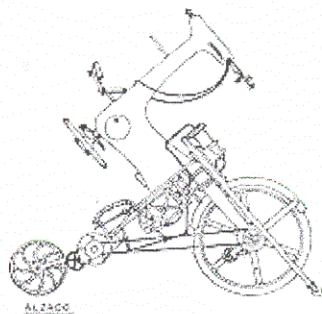
¹³¹NIEVA, Francisco. Opus cit. p 12.

¹³²CAMÓN AZNAR, José. Opus cit. p 82.

¹³³VILLÁN, Javier. "Narros mejor que Lope", *El Mundo* 29-10-1995, p 88.

original, es dudoso que algún director se atreva a aceptar ese escenario a base de telones pintados que, seguramente, harían casi imposible crear el ambiente mágico lorquiano tal como hoy día se percibe; igual que podríamos hacer referencia a los tradicionales y poco creativos dibujos de Wagner sobre los paisajes en que ambientar sus óperas, que de ser tenidos en cuenta por los escenógrafos actuales supondría renunciar a uno de los aspectos más atractivos de los montajes de este autor cara al público: la puesta en escena imaginativa y exaltada que esos ambientes fantásticos permiten escenográficamente.

No obstante, hay casos en que la obra se concibe para una ambientación específica por lo que va indisolublemente unida a ella,



tal es el caso de *Nosferatu* de Francisco Nieva que, concebida dentro del teatro furioso, y con una estética clara dentro del expresionismo, incluye elementos escénicos que solo la mente de su creador, experto escenógrafo, puede imaginar y que constituyen un recurso de estética preconcebida, como son un coche carroza de los años treinta y una máquina de coser gigantesca

transformada en triciclo con la marca *Singer* bien visible. Este montaje de Guillermo Heras en la sala Olimpia de Madrid en 1993, es un caso claro de condicionamiento de la escenografía por parte del autor al dejar poco margen de maniobra a quien pretenda desviarse de esa idea original cosa que, pese a todo, se hace permanentemente.

*Con el subjetivismo que domina el arte moderno, toda realidad, al ser convertida en tema estético, se transforma en un estado de conciencia. Ya todas las deformaciones del mundo vivo, no sólo son posibles, sino que tienen que surgir modelando actitudes espirituales. Cada perfil de la obra de arte delimita, no un objeto, sino una idea. Las formas artísticas no se distancian así del artista ni del espectador, sino que se convierten en ideogramas, en lenguaje que brota directo y ajustado a la efusión original.*¹³⁴



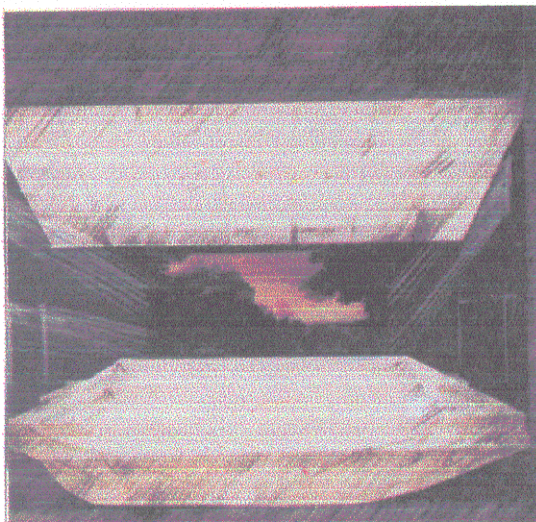
Dibujo de F. Nieva para *Nosferatu*.

Un caso interesante de autor que da prácticamente resueltos los aspectos escenográficos de sus obras es Antonio Buero Vallejo. Posiblemente por haberse dedicado a la pintura antes que al teatro, es especialmente minucioso en la descripción del espacio escénico y de los recursos y efectos a utilizar, y ello encuadrado perfectamente en la plástica del teatro actual, por lo que un escenógrafo podría realizar un trabajo efectivo en cuanto a resultados, con sólo

¹³⁴CAMÓN AZNAR, José. Opus cit. p 62.

seguir fielmente las indicaciones con que el autor ilustra los textos. Precisamente sobre *El Tragaluz*, representado en el Teatro Maravillas de Madrid en 1997, en una crónica se dice:

*Los actores respondieron bien a sus papeles; la escenografía resolvió los tres escenarios simultáneos y el director no llevó sus ideas a alterar la obra del autor.*¹³⁵



Boceto para decorado de F. Puigserver, en el que se puede observar como la composición plástica estructura el espacio en dos planos definidos que proyectan a la dimensión del fondo, al mismo tiempo que el espejo del techo permite establecer una dualidad de imagen que, además de su valor plástico, tiene que ver con el fondo conceptual y simbolismo de la escena.

En la escenografía de una obra, el creativo ofrece su punto de vista sobre la imagen que mejor la define o corresponde, pero existe un peligro de exceso personalista del que Francisco Nieva nos advierte:

*El tono docente, conminatorio, popularista o francamente didáctico domina en las producciones teatrales de más alto nivel. Y la puesta en escena se encarga a veces de subrayar de forma aún más molesta. Sólo en las puestas en escena de Lavelli, Víctor García o Carmelo Bene he podido captar una inflexión diferente en donde acaso en esa complicidad se daba por supuesta.*¹³⁶

Para terminar nuestras conclusiones, consideramos que la diferencia en el tono general de una obra que una actitud creativa controlada proporciona, puede ser determinante de que se perciba natural o exaltada; ese control es a nivel interno y no significa represión de ideas sino su discurrir fluido desde el conocimiento de hasta donde debe llegar el discurso.

*... Sobre todo si se cuenta con una realización escénica del nivel de la de Hugo de Ana. El director argentino nacionalizado español es capaz de hacer espectáculo de una vacuidad teatral. ...Lo más destacable de De Ana es la aproximación que logra entre gesto y sonido a través de la iluminación, de los movimientos de los cantantes y masas, hasta crear la ilusión de que se visualiza la música.*¹³⁷

¹³⁵HARO TECGLÉN, Eduardo. "Hombre rico, hombre pobre", *El País* 13-2-1997, p 38.

¹³⁶NIEVA, Francisco. "La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro", *Primer acto*. 107 (Abril 1969), p 14.

¹³⁷EGURBIDE, Peru. "La ópera Iris,...", *El País* 25-1-1996, p 40.

2^a parte

Práctica escenográfica

II. MEDIOS Y RECURSOS

Temas

- 7. - El espacio escénico.
- 8. - Decorado, atrezzo y vestuario.
- 9. - El sonido y la música como factores plásticos.

III. LOS VALORES ESTÉTICOS DERIVADOS DEL MOVIMIENTO

- 10. - La composición escénica como cuadro vivo.
- 11. - Traducción escenográfica del ritmo de la obra.
- 12. - Luz y color en la escena.

En el estudio de la realización escenográfica práctica, una vez sentadas sus bases conceptuales en la primera parte, para conocer las posibilidades y condicionantes en la combinación de los elementos y factores que se manejan, se hace preciso establecer cuales son éstos y justificar su selección en dos apartados específicos: medios y recursos, y la composición atendiendo a los valores plásticos derivados del movimiento.

Introducción

En el primer apartado consideraremos tanto las formas físicas que conformar la escena como el ambiente en que se inscriben o que determinan. Los elementos utilizados para la puesta en escena son de sobra conocidos y su finalidad es dar cuerpo a la realidad teatral, en un paso de la utilidad cotidiana a la utilidad estética que encaja perfectamente con la función de los materiales en cualquier otra manifestación artística; son un medio que facilita la transmisión del mensaje contenido en la obra y, por tanto, pierden parte de su valor propio como objeto o procedimiento en sí ya que, por muy estéticamente que se haya concebido su forma o función, ésta adquiere dimensión artística auténtica cuando está al servicio de la idea teatral, sin cuyo concurso carece del fondo conceptual que debe impregnar toda realización plástica de valor, y ello se puede constatar en el hecho de que un elemento del decorado especialmente bello, si se contempla fuera de su contexto no causa la misma impresión emotiva que pudiera provocar en escena.

En la materialización de las ideas, la realización escenográfica tiene cada vez menos limitaciones en cuanto a posibilidades plásticas debido, además de a la libertad en cuanto a conceptos, al avance tecnológico puesto a su servicio; los sofisticados medios electrónicos y mecánicos permiten un amplio margen a la creatividad y, posiblemente por ello, existe el peligro de que la puesta en escena caiga en excesos a la hora de buscar choques emotivos o visuales, convirtiendo la escena en un circo al olvidarse el verdadero sentido de la escenografía, cosa que se ha intentado clarificar en la primera parte de este trabajo. El necesario impacto que desde los recursos técnicos debe procurarse, tienen que estar siempre medido y graduado por la acción y el sentido profundo de la representación, sea el caso de la impresionante escenografía de José Manuel Castanheira para *San Juan* de Max Aub que, pese a ser criticada por el alarde económico tanto del decorado como por el número de actores, la crítica no pudo por menos que reconocer sus valores, pues una gigantesca y ruinosa bodega de barco, que invadía medio teatro, es la dimensión lógica en que situar el drama de seiscientos judíos a la deriva.

Digo que no me parece que hoy el teatro deba ser monumental y que en el María Guerrero se ha construido un monumento, y esta opinión no me impide reconocer que está hecho con calidad, con arte y con técnica, que son muy difíciles de igualar.
HARO TECLEN, Eduardo. *El País*, 20-4-1998, p 42.

La riqueza de medios técnicos permite al autor teatral una libertad absoluta en la concepción de la obra pues, de una u otra forma, los creativos escenográficos la sacarán adelante. También hay ocasiones en que se cuenta con la inventiva del director para completar las escenas en función de los recursos de que disponga; al respecto exponemos un texto de Francisco Nieva (1975) a propósito de sus *Nosferatu* y *Pelo de Tormenta*:

*La reópera es una modalidad de teatro de breve escritura, susceptible de un profuso desarrollo en manos de un "maestro de ceremonias". Teatro abierto, para introducir formas y reformas de carácter visual: bailes, desfiles, escenografía cambiante y efectista. Se trata, pues, de un cañamazo inductor, un guión conciso sobre el que pueden engarfiarse otras intenciones y conceptos. El texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o añadidos marginales. Busca ser una fiesta de inserción agresiva en el público. Puede ser un espectáculo envolvente y su máxima aspiración sería aparecer como un desfile triunfal al modo barroco, con elementos decorativos montados sobre carrozas. Por lo tanto, es preferible que el espacio teatral, cubierto o descubierto, sea amplio y capaz de acoger una distribución imaginativa y sorprendente.*¹³⁸

Estudiaremos detenidamente cada uno de los aspectos técnicos y medios que se utilizan para la puesta en escena incluido el elemento humano, especificando su función y sus posibilidades plásticas para, de ese modo, tener un criterio racional a la hora de valorar su mejor o peor utilización, y si el resultado estético de su concurso ha sido el idóneo. En cierto modo, nuestro desarrollo se corresponde con los pasos y consideraciones que el escenógrafo tienen que seguir para materializar sus ideas, por lo que el orden de los temas se inicia desde el espacio escénico, que es algo más que un simple soporte donde se

¹³⁸PÉREZ COTERILLO, Moisés. Cita en "Sobre el teatro de Nieva" incluido en el Cuaderno pedagógico la obra.

mezclarán los elementos escenográficos, y se continuará comentando éstos y sus posibilidades a efectos plásticos.

Advirtamos que los diversos elementos constituyentes de una escenografía, como son el decorado, vestuario, iluminación, etc. pese a incluirse en la experimentación plástica y el diseño en general, son objeto de un tratamiento artístico específico que sólo tiene algunos puntos en común con las creaciones de otras áreas plásticas, salvo en el caso de los *montajes y performances* que, en general, utilizan recursos bastante afines con el montaje teatral pero que, como ya se dijo anteriormente, se diferencian esencialmente en la finalidad con que son concebidos. Si consideramos los aspectos de fiesta y ceremonia teatral, el *happening* participa en gran medida de ellos; Peter Brook es un entusiasta de su aparición por lo que supone de revulsivo para el espectador y el teatro en general:

*El happenig es un invento formidable que destruye de golpe muchas formas muertas, por ejemplo lo que de lóbreo tienen las salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El happening puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento,... El happening lleva consigo el grito de ¡Despierta! ... La verdad es sencillamente que los happenings han dado cuerpo no a las formas más fáciles, sino a las más exigentes.*¹³⁹

En cuanto a la diferente forma de utilización de los recursos en teatro respecto de su utilización en el mundo real se podría concretar en los siguientes aspectos:

- Las formas naturales, objetos y vestuario utilizados en el teatro, pese a tener como objetivo reproducir un espacio más o menos naturalista, son manipuladas y deformadas en su aspecto normal precisamente para acentuar las sensaciones que desde esa realidad sugerida pueden transmitir.
- El espacio y ambiente no es imitado sino recreado y, por tanto, con entidad propia.
- La estética del movimiento de los actores surge de una acción *coreográfica* o movimiento no natural que es, precisamente, el movimiento natural en el teatro.
- La composición es dinámica y viva en permanente cambio (plasticidad).
- La luz y el color adquieren un protagonismo especial al ser manipulados siempre con un sentido estético adquiriendo, por tanto, una dimensión que en la vida cotidiana no se produce.
- Prácticamente no existen restricciones espaciales pese a que el escenario tiene siempre unas medidas concretas, ya que en él se introducen estos elementos sugerentes que le permiten adquirir dimensiones ilimitadas a efectos referenciales, conformándose y variando según lo requiere la obra representada; tiene, por tanto, una entidad propia que le eleva respecto del espacio natural.

El estudio del espacio escénico como concepto precederá al de los factores que lo conforman, debido a la distinta manera como son utilizados según la

¹³⁹BROOK, Peter. *El Espacio Vacío*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1987, p 38 y 39.

configuración que requiera la escenografía, por lo que se hace necesario conocer *a priori* esos criterios de utilización.

La luz y el color van unidos indefectiblemente, pero en el espacio teatral se altera la relación normal y adquieren un valor superior:

- La luz a través de los efectos psicológicos de ambientación y localización.
- El color desde su valor estético y simbólico considerándose, además, la respuesta variable que cada tono o masa de color ofrece a los diversos filtros, así como la utilización del color luz como material plástico.

El sonido como elemento o factor plástico se incluye dentro del apartado de medios y recursos, por considerar que su incidencia es absoluta en la materialización de la obra pese a ser algo inmaterial, pues su capacidad de dimensionar el espacio, potenciando presencias escénicas y ambientes, lo convierten en un elemento estético fundamental capaz, incluso, de llenar en determinados momentos por sí solo la escena.

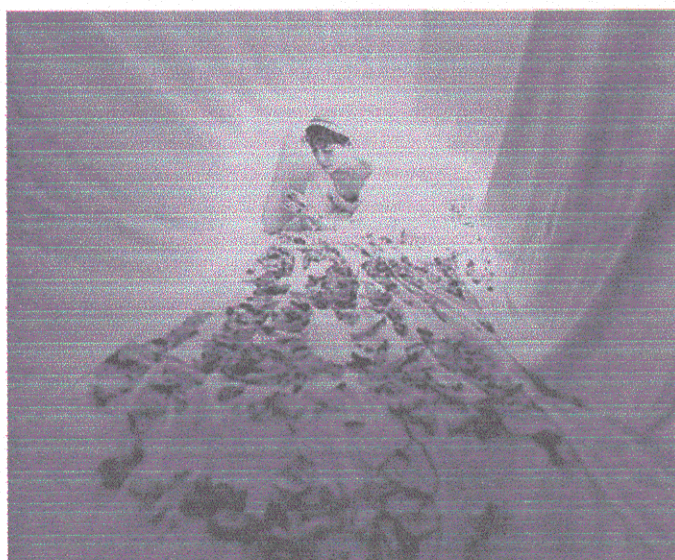
El apartado III, contempla tanto la composición plástica de la escena como el estudio del valor estético que se deriva del movimiento; su importancia radica en que éste es un factor ineludible en una obra viva como es el teatro, en el que todo lo que en él confluente para la representación está caracterizado por la variabilidad, desde la expresión del ritmo interno de la obra al efecto plástico que el color y la luz variable pueden transmitir, por no hacer mención expresa al fundamental movimiento de los actores, sin cuya adecuada organización fallan todos los demás recursos puestos al servicio de la escena.

El espacio escénico

El espacio es aquello en lo que nos desplazamos, no aquello que primordialmente distinguimos con la mirada. Sólo en una segunda etapa nuestra vista se adapta a nuestros movimientos y en una tercera etapa son nuestros movimientos los que se adaptan a nuestra vista. El espacio es, pues, el fruto de una construcción dinámica: no se nos da ya como hecho desde el primer momento, sino que lo tenemos que edificar con nuestras sensaciones quiniestésicas.¹⁴⁰

Este enfoque sobre el proceso de percepción espacial, es esencial en el estudio del concepto moderno de espacio escénico, en un teatro cada vez más sensual y participativo, pues el lugar donde es posible realizar la representación teatral, y el papel del espectador cada vez más directamente implicado, han sido, desde finales del siglo pasado, objeto de revisión permanente y profunda para evitar restricciones en algo tan fundamental para el espectáculo, por lo que gran número de ensayos y experimentos teatrales tienen como base plástica ese sentido renovador, tan importante para la construcción del hecho teatral como espectáculo participativo.

*La comunicación en teatro se produce por el deseo de ruptura de los esquemas tradicionales de relación espectáculo-espectador. En este sentido conviene recordar que el director teatral se convirtió en dueño absoluto de la escena, en responsable de todo el resultado, cuando el espectador aceptó la integración total de las artes y técnicas y exigía un coordinador que diera unidad a todos los elementos participantes. Luego, con la búsqueda de un nuevo espacio escénico que destruyera la habitual separación a la italiana, cobra relevancia el escenógrafo-arquitecto.*¹⁴²



El *Hilo de Ariadna*, basado en el mito del Minotauro y su lucha con Teseo en el laberinto, fue un montaje de más de cuatrocientos metros cuadrados realizado por una compañía de teatro colombiana en la Casa de América de Madrid (Junio de 1994), que se ha paseado por medio mundo desde que se montó en 1985, en el que el espectador recorría espacios diversos donde sus sentidos eran activados de diversas formas. Trilogía culminada con *Oráculos* en 1997.

*Dentro, y en turnos de cuatro horas, 16 actores se encargan de guiar a los espectadores por la oscuridad. El tacto y el olfato son los sentidos que desempeñan el papel más importante. Si miras no ves nada, pero si te dejas guiar por lo que hueles y tocas, la imaginación estalla, para bien y para mal. En el recorrido se viaja por el interior de un armario, por un túnel blanco -único momento de luz del espectáculo que representa el nacimiento y acaba en los brazos de una mujer que acuna al espectador.*¹⁴¹

¹⁴⁰ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *El mundo mágico de la percepción*, Ed. Doncel, Madrid 1973, p 71 y 72.

¹⁴¹ FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa. "Un laberinto oscuro enciende los sentidos", *El País* 9-6-1994, p 19.

¹⁴² MIRALLES, Alberto. *Nuevos rumbos del teatro*, Libros GT, Ed. Salvat, Barcelona 1973, p 138.

La participación o integración, que es contrapuesta al distanciamiento que Brecht propugna en su teatro, supone el peligro de que el espectador, inmerso en un mar de sensaciones, pierda esa distancia que le permita recibir de forma más consciente o racional la propuesta escénica. A la necesaria simbiosis entre las dos propuestas hace referencia Francisco Nieva:

Entre las muchas cosas que el teatro moderno se propone, sin que por ello cambie la particular situación del arte escénico, existe la de transformación del espacio teatral y de la "distanciación", esto es, la de hacer llegar el discurso dramático por otras vías de percepción.¹⁴³

... Pero sería ocioso pararse en demostrar con pruebas a todas luces innecesarias, que la ordenación espacial de todo el teatro occidental es rigurosamente frontal y panorámica desde la misma aparición del teatro griego... El teatro, sin embargo, nos incita a pedir lo que por leyes físicas jamás vamos a obtener. El acercamiento de la acción teatral sólo puede ser relativo.¹⁴⁴

Sobre la separación público escena Peter Brook comenta:

El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno. Gordon Craig se pasó la vida fustigando el teatro de ilusión, pero sus recuerdos más preciosos eran los de árboles y bosques pintados, y sus ojos se iluminaban cuando describía efectos trompe d'oeil. Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos - o no necesitamos - ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas.¹⁴⁵

Y denuncia algo que ha sido motivo de sospechas para terminar con un interrogante:

En el teatro, durante siglos, existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado brillante, si la distancia era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero estamos redescubriendo que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos. ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra?¹⁴⁶

El escenario ha dejado, o debe procurarse que deje, de ser un espacio aislado del espectador en el que suceden cosas que contempla y a las que es ajeno, y es por ello, teniendo en cuenta que el espectáculo invade con frecuencia el espacio del espectador, por lo que debemos considerar ampliado el espacio escénico hasta englobar al público. Lo que parecía un simple experimento vanguardista es, hoy día, una realidad constatable tanto por el planteamiento

En el decorado de *El Nacional* de Els Joglars en 1994, la última escena se desarrolla con un pequeño fondo que representa una embocadura teatral y su telón, como símbolo de valores eternos que serán destruidos por el fuego renovador.

¹⁴³NIEVA, Francisco. "La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro", *Primer Acto* nº 107, Ed. Primer Acto, Madrid Abril 1969, p 10.

¹⁴⁴NIEVA, Francisco. Artículo citado p 16.

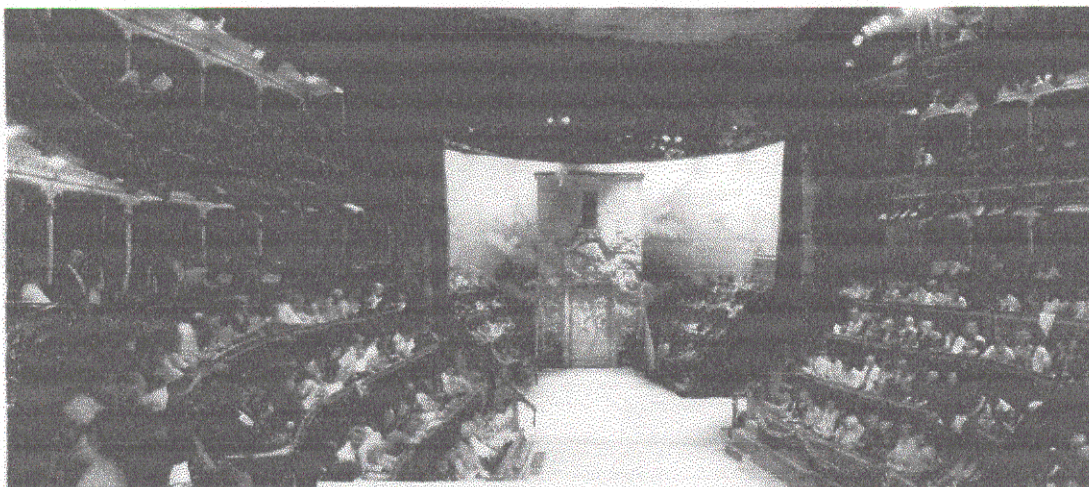
¹⁴⁵BROOK, Peter. *El espacio*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1987, p 31.

¹⁴⁶BROOK, Peter. *Opus cit*, p 45.

que los dramaturgos hacen de sus obras, como por la puesta en escena a la que mejor responde el público e, incluso, por las formas polivalentes con que se conciben las nuevas construcciones de teatros, muchas de ellas en edificios rehabilitados que, por su estructura arquitectónica, no admiten excesos tecnológicos, sea el caso del centro Galileo Galilei y La Abadía en Madrid, o el Mercado de las flores en Barcelona.

En el programa de mano de *Pelo de tormenta* de Francisco Nieva, Juan Carlos Pérez de la Fuente, director de la obra estrenada en Madrid en la primavera de 1997, se refiere a la escenografía en estos términos:

Desde el punto de vista estético hemos transgredido el espacio escénico para convertirlo en una plaza pública, como lugar de celebración, de rito. Antiguamente los acontecimientos fundamentales de la vida de un pueblo (desde una ejecución a una coronación) sucedían en las plazas públicas, pero también eran espacios destinados a satisfacer la necesidad colectiva de exhibirse. En este sentido, José Hernández, escenógrafo, ha huido de lo convencional, y ha diseñado una plaza donde al espectador ya se le predispone, desde que entra al teatro, a imbuirse en la fiesta. Gracias a su trabajo, las paredes adquieren un aspecto más orgánico, más animal, y el cielo se convierte en un elemento con rasgos apocalípticos.



Pelo de Tormenta, montaje donde se alteró la disposición de las butacas para que el espacio escénico quedase rodeado por el público, que participaba directamente en el espectáculo al haberse dispuesto en los frentes colgaduras al estilo de las que se colocaban en las plazas públicas en días de fiesta.

Otra premisa esencial también para el estudio del espacio escénico, en relación directa a lo anteriormente expresado, es la de que éste, en sí, tiene una entidad plástica propia e independiente, ajena al decorado que sustenta, y derivada tanto de sus características dimensionales como ambientales, por lo que no debe considerarse como un simple soporte de objetos, luces y acciones y que son ellos los que le confieren su identificación; un anfiteatro romano o un estadio deportivo no parecen espacios apropiados para cualquier tipo de representación con cuatro personajes, igual que un pequeño teatro de comedia no es marco para una representación heroica o un ballet numeroso, pues al problema de falta de espacio físico de la caja escénica se uniría la falta de motivación ambiental, entendiéndose por ésta el influjo psicológico que sobre la receptividad del público ejerce la mayor o menor dimensión del marco en que se asienta.

En un cuadro el soporte es cubierto por el color y pierde su identidad, pero el marco pertenece al conjunto y tiene una relación directa con la obra, por lo que

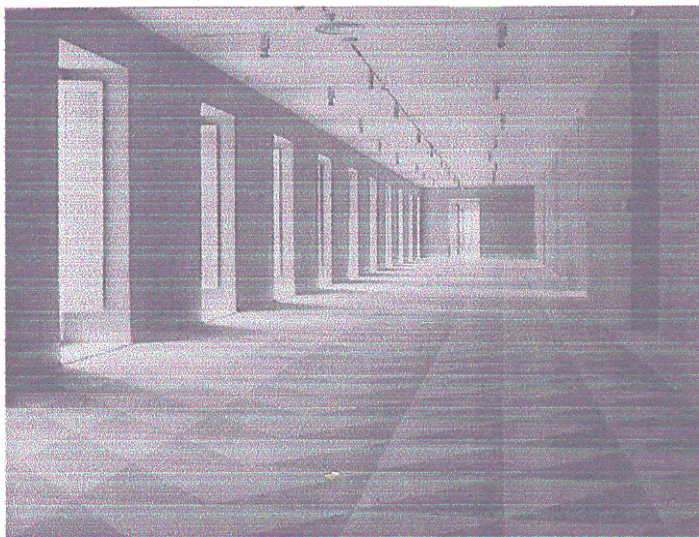
puede ejercer influencia en la percepción de sus valores, igual que podemos decir del pedestal en la escultura, que para artistas como Brancusi o Isamu Noguchi puede constituirse en una prolongación de la obra.

Una vez desbordado el marco de la pintura e invadida la peana de la escultura, el espacio representado es a la vez el soporte de la obra y el lugar material del espectador.¹⁴⁷

Por ello, también debemos considerar el espacio escénico ampliado al edificio donde se ubica la caja escénica y a todo lo que la rodea; al respecto aludimos a un excelente artículo sobre los espacios del arte para cuyo autor, el espacio físico donde se asientan las obras de arte las absorbe y les confiere una dimensión especial:

El arte es el arte y sus espacios. Los objetos transitan por el tiempo y se nos ofrecen en escenarios diferentes, que colorean la mirada y enmarcan la atención. El mismo lienzo es distinto en la penumbra familiar y en la claridad lisa del museo, distinto en el desorden del estudio y en la confusión abigarrada de la feria. Con frecuencia, los espacios digieren los objetos y nos alimentan sólo con su tuétano arquitectónico. Las bóvedas interminables del Reina Sofía, la niebla rosa de la Thyssen o la luz gris y esmaltada del Prado succionan las imágenes de los muros lo mismo que el laberinto modular de los certámenes tritura el ajetreo de las obras para formar un magma indiferente y cegador.

*Una de las
galerías del Museo
Tyssen de Madrid*



...Cuando la pintura se expone en centros comerciales o vestíbulos de hoteles, el ajetreo pulido de sus salas anónimas transforma los lienzos en ilustraciones barnizadas de catálogo.

La sexualidad castiza, simbólica y culpable de Romero de Torres, intercalada entre las tiendas innumerables de un subterráneo de Azca, e iluminadas en exceso con focos de escaparate y miradas diagonales, adquiere una trivialidad provocadora y vulgar de la que la protegían los postigos y la luz filtrada de Córdoba. En sentido contrario, la insufrible vacuidad de Julian Schnabel, presentada entre los muros desolados e inhóspitos de un cuartel sevillano, se dota de una gravedad solemne, antigua y sombría. Los lugares hacen a los artistas y los deshacen.

...Los espacios secuestra, contaminan y dirigen las miradas. ...El aura pálida del arte, desteñida por la mirada opaca y la costumbre, se perfila de nuevo bajo el dosel de su lugar exacto: la arquitectura es el aura del arte.¹⁴⁸

¹⁴⁷LARRAÑAGA, Josu. De la conferencia *El espacio escindido*, Fac. BB. AA. Madrid 29-11-1994.

¹⁴⁸FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. "Los espacios del arte", *Babelia* 12-2-1944, p 23.

De la simbiosis arte-espacio que lo cobija, la siguiente nota referida a una manifestación plástica sirve para completar la idea iniciada:

*Se denominan instalaciones las obras creadas para un lugar o espacio determinado con medios que ponen en evidencia alguna particularidad del lugar y valoran como elemento estético el espacio. Como género surge de los experimentos de arte ambiental de algunos artistas del Pop Art, como Oldenburg, y se generaliza con el arte neo conceptual. Aquí los objetos y materiales instalados se cargan de significación en las relaciones espaciales y metafóricas que se originan con su proximidad.*¹⁴⁹

El espacio teatral, considerado como el elemento plástico-estético recibe, pues, la influencia del marco o edificación que lo sustenta, por lo que de su afinidad con éste depende también el resultado estético. La conveniente identificación entre el carácter del espacio teatral en general con el tipo de obra representada queda de manifiesto, pese a ser un caso muy específico, en la dificultad que encontraron La Fura dels Baus para representar *Manes* en Madrid en Octubre - Noviembre de 1996, y que se hizo posible rehabilitando el ruinoso cuartel de Daoíz y Velarde, ya que el grupo concibe los montajes en su sede del Mercat de las Flores en Barcelona y el problema se plantea al salir de este marco original:

*Ni siquiera actúan en teatros. Rastrear la ciudad buscando espacios sin aparente utilidad. Sitios seguros y ruinosos. Abandonados, que no muertos. Paredes de siniestra belleza. Un viejo mercado, un antiguo cuartel, o una funeraria, la de la calle Galileo, que resucitó en forma de centro cultural tras el paso de La Fura y su montaje Suz / o / Suz.*¹⁵⁰

La relación entre el espacio y el decorado está marcada por el signo de la caducidad. Ángel Alonso, director de escena, dice:

*Mientras que los espacios dramáticos acostumbran a ser frágiles, volátiles, caducos y suelen durar lo que el espectáculo para el que han sido creados, los arquitectónicos se construyen con vocación de eternidad.*¹⁵¹

Aceptando, por tanto, que el entorno en sí es un factor plástico emotivo que complementa la ambientación creada para la escenografía propia de la obra, al hacer referencia a ella, entenderemos, pues, que ésta se origina tanto desde la escenografía artificial que acoge, como de la propia del lugar donde se produce la representación, sea el caso de la mística creada alrededor de las anuales representaciones wagnerianas en Bayreuth, o la de los diversos festivales tan de moda:

Actualmente la ópera campestre forma parte de las diversiones estivales británicas, este fenómeno tiene su origen en el festival de Glyndebourne, celebrado en la costa sur de Inglaterra y al que, desde 1934, acuden políticos, intelectuales, estrellas de cine y algunos amantes de la ópera para comer en el campo con champán y escuchar óperas de un nivel

¹⁴⁹ M. J. "Las instalaciones reclaman el espacio". *Babelia* 12-2-1944, p 24.

¹⁵⁰ ALONSO, Sol. "Madrid necesita espacios para hacer ese otro teatro", *El País* 30-10-1996, p 24.

¹⁵¹ ALONSO, Ángel. "Relación entre los espacios arquitectónicos y los espacios dramáticos", *ADE* nº 58 y 59, Madrid 1997, p 55.

*musical y lírico de categoría internacional. Su éxito ha sido tal que a Glyndebourne le han salido decenas de rivales.*¹⁵²

Del de Avignon, que ha pasado por altibajos se dice:

*En los años sesenta toda la ciudad se fue transformando en un vasto teatro que atraía a espectadores de todo el mundo.*¹⁵³

Y los altibajos se refieren a que si bien hay experiencias históricas, como la del *Mahabharata* de Brook en 1985 o *El zapato de raso* de Antoine Vitez en 1987, en la edición del año 1996 no interviene ninguno de los grandes nombres como Stein, Chereau, Strehler o Ronconi.

En coincidencia con lo hasta ahora expuesto, el siguiente comentario de A. Alonso llega aún más lejos al considerar que en el teatro se produce un juego sucesivo de contenedores que son a la vez contenido y continente:

*La ciudad es el "Territorio contenedor del teatro" y proporciona el público; "El teatro es, a su vez, contenedor anfitrión de espectáculo y del público, influyendo con las características socio-formales de su arquitectura"; "Los teatros disponen de un espacio especialmente habilitado para recibir la escenografía o decorado, volúmenes variables y ajenos al espacio anfitrión. La escenografía es a su vez un contenedor ajeno al edificio; ...y forzando nuestro juego, ¿no es acaso el "vestuario el contenedor del cuerpo y los gestos del actor", en parecida medida que "máscaras y maquillaje acotan rostros y expresiones.*¹⁵⁴

Por una cuestión de método, en el estudio que iniciamos separaremos los valores plásticos derivados del espacio en su dimensión física de los derivados del espacio en su dimensión ambiental, pese a ser conscientes de que son aspectos que se complementan y, por tanto, difíciles de disociar, pero lo hacemos debido a su distinto proceso perceptivo, ya que los aspectos físicos suponen un cierto modo racional de asimilación, mientras que en el aspecto ambiental se anteponen los sentimientos a las sensaciones, lo que será argumentado durante el desarrollo de estos temas. Por el momento aceptemos que las dos dimensiones espaciales escénicas son una plástica física de carácter esencialmente visual, y otra ambiental de carácter esencialmente emotivo.

El mensaje teatral que el espectador recibe desde el espacio escénico es tanto de situación como de ambientación. La situación supone a la vez un mensaje icónico datativo de localización temporal y física, y un mensaje iconográfico denotativo por el que se expresan valores emotivos como puede ser la categoría humana de los intérpretes o las peculiaridades del medio en que se desenvuelven, lo que constituye la ambientación dramática de la obra, y que no debe confundirse con el aspecto teatral al que nos referiremos en esta tesis como dimensión ambiental, con que expresamos el "clima" o vínculo que se establece entre la escena y los espectadores en las representaciones bien

¹⁵²O'KELLY, Sebastian. "La elegancia de Glyndebourne", Suplemento de *El País* 5-6-1997, p 8.

¹⁵³SOLÍS, René. "Las sombras de Avignon", Suplemento de *El País* 5-6-1997, p 18.

¹⁵⁴ALONSO, Ángel. Art. cit. p 55 y 56.

concebidas, y que son las que pueden convertir al espacio en una obra artística con capacidad emotiva.

Como establecer esta separación es un tema espinoso que se presta a muchos puntos de vista, podría argumentarse que la dimensión ambiental es la misma creada en el escenario cuando trasciende al espectador, pero ello es rebatible si pensamos la influencia antes señalada del entorno en la receptividad del público, pues son cosas distintas el ambiente de la acción que transcurre en el escenario y la influencia afectiva que dicho ambiente ejerce en el espectador, ya que el espectáculo no se plantea para que este espectador se convierta en actor, sino para que se sienta transportado o motivado no a la situación dramática concreta y sí al problema o situación anímica que esta sugiere. De un texto que posteriormente reproduciremos completo extraemos:

*Aunque reconocemos dos funciones al cuadro escénico, debemos admitir que éstas están unidas y que el propósito final de ambas es la transmisión del sentimiento dramático*¹⁵⁵



En una buena ambientación como la de la ilustración, se crea un clima que necesariamente afecta anímicamente al espectador y le identifica con el drama representado.

El siguiente párrafo de Selden, pese a ser algo restrictivo, nos ilustra sobre como debe ser una ambientación escenográfica al servicio de la acción dramática, ambientación que al recibir la influencia del entorno conformará el clima teatral en el que se integra el público:

*Los factores de ambiente están dentro de dos categorías: las formas visibles y los sonidos. Las primeras incluyen el escenario -sus características-, el vestuario y la iluminación. Los segundos, es decir los elementos sonoros, no se utilizan en todas las representaciones. Cuando existen, incluyen la música incidental y los efectos sonoros Campanadas, armas de fuego, viento, lluvia, el rumor del mar sobre la arena de una playa). Todas estas formas exigen una cuidadosa composición, tanto como la exigen los factores humanos centrales.*¹⁵⁶

Por estar claramente asociado, a los factores aludidos se debe añadir el tiempo; cuando en la década de los treinta la figura dominante del pintor francés Balthus se atreve a realizar *Les Cenci* de Artaud, el crítico Jouvé escribe:

¹⁵⁵ SELDEN, Samuel. *La escena en acción*, Ed. Universitaria, Buenos Aires 1972, p 194.

¹⁵⁶ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 189.

*Las luces complejas, los movimientos del individuo y de la masa, los ruidos, la música, revelan al espectador que el espacio con el tiempo forman una realidad afectiva.*¹⁵⁷

Realidad afectiva que en el caso antes citado de La Fura, adquiere connotaciones simbólicas tanto por el caos en el orden que provocan con algunas de sus acciones aparentemente espontáneas, como por la evocación temporal que el deterioro o la antigüedad del espacio teatral sugiere.

El tiempo teatral, cronológico y psicológico, siempre influye en el clima o pálpito ambiental, por lo que su influencia plástica se manifiesta por su incidencia en ese clima pero es que, además, tiene importancia para temas como son el movimiento y el ritmo que, por su importancia plástica se tratarán en capítulos específicos posteriores.

*Entra, pues, en la elaboración de la obra de arte, no solamente el concepto formal con límites fijos que hasta ahora aceptaba todo el arte, sino un sistema de alusiones y de requerimientos del mundo envolvente, de yuxtaposiciones de cosas distantes en el tiempo y en el espacio, de fragmentos de una realidad que queda así convertida en grafismo y en puro material expresivo.*¹⁵⁸

En un artículo sobre danza se habla del espacio como soporte poético:

*Hablamos comúnmente de Carolyn Carlson como bailarina y coreógrafa. No obstante, Carlson no se considera como tal: "nunca me he considerado una coreógrafa sino una poetisa del espacio. Todo mi trabajo es poesía en el espacio y el tiempo."*¹⁵⁹

"Trabajo" en *Vu d'ici* que concreta en *La Vanguardia* S. Fondevila:

*Carlson como un erguido fluido entre el cielo y la tierra cortando el espacio en porciones.*¹⁶⁰

Considerando que el espacio escénico no sólo soporta el decorado y la acción, sino que produce efectos derivados de su propia identidad, se le deben adjudicar unas dimensiones o propiedades plásticas, algunas de las cuales serán comunes a otras manifestaciones artísticas y otras específicas del teatro, como pueden ser el aspecto físico de los elementos escénicos, su ambientación y capacidad expresiva, así como su aspecto plástico puro, por ello, y para una ordenación lógica en el desarrollo del tema, éste se estructura en tres apartados:

- El espacio escénico en su dimensión física.
- El espacio escénico en su dimensión ambiental.
- El proceso creativo del espacio escénico.

¹⁵⁷ GARCÍA PINTADO, Ángel, cita en "El Rapto", Cuadernos *El Público*, Madrid Noviembre 1987, p 8.

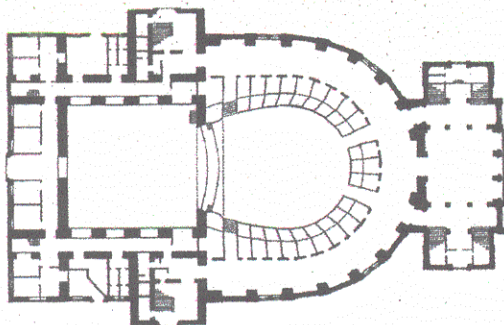
¹⁵⁸ CAMÓN AZNAR, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974, p 22.

¹⁵⁹ FONDEVILA, Santiago. "Carolyn Carlson: No soy una coreógrafa sino una poetisa del espacio", *La Vanguardia* 7-6-1997, p 44.

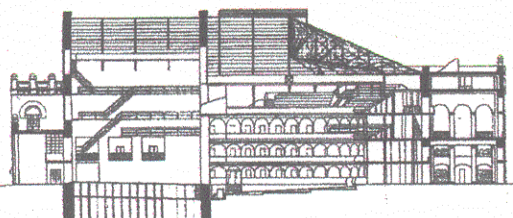
¹⁶⁰ FONDEVILA, Santiago. "Carolyn Carlson da una lección de danza en estado puro con *Vu d'ici*", *La Vanguardia* 9-6-1997, p 38.

EL ESPACIO ESCÉNICO EN SU DIMENSIÓN FÍSICA

La dimensión física del espacio escénico hace referencia expresa al aspecto material y tangible del sitio donde tiene lugar la representación, que sufre unas modificaciones, con repercusiones plásticas diversas, al modificar su aspecto real para apoyar las necesidades plásticas y referenciales de la obra, siendo objeto de un tratamiento que facilite el viaje imaginativo del espectador, para evitar fijar la acción en esa ubicación concreta, necesidad que ya sintieron los griegos en la época de Sófocles en la que, según relata Aristóteles, la pared con puertas que cerraba la *skené* era cubierta con decoraciones pintadas que evocaban otros lugares.



En Roma, además del telón, ya se utilizaban plataformas móviles y diversos artificios mecánicos, precursores de la maquinaria teatral de nuestros días, como medios para ampliar el vuelo imaginativo.



Gran Teatro Falla de Cadiz

En la Italia renacentista se dota de profundidad a la escena con la perspectiva pero, además, se ampliaron de modo espectacular los efectos especiales, que en la época barroca fueron de gran importancia, y con los que algunos artistas italianos

adquirieron fama como escenógrafos (Buentalenti, Piranesi y Bibiena) siendo solicitados sus servicios por las cortes europeas.

El final del periodo barroco supuso una simplificación del escenario, que se configuraba como una caja limitada por paredes planas, en la que se asentaba una decoración de tipo realista, naturalista o simbólica según las tendencias intelectuales del momento. Appia amplió las posibilidades de sugestión utilizando estructuras geométricas no realistas para la decoración de las óperas wagnerianas.

Prolongaciones del espacio escénico hasta el espectador y el *brutalismo* con decorados esquemáticos que dejan al descubierto partes de carpintería y focos, así como montajes en escenarios naturales urbanos o estadios son habituales en nuestros días, siendo tan variadas las opciones desde las que abordar una escenografía, que podemos considerar como un momento brillante la época en que vivimos, en cuanto a las posibilidades plásticas desde las que crear el espacio para el desarrollo del espectáculo; observándose,



La estructura que debiera sustentar las diversas localizaciones se deja al descubierto para obtener un espacio diáfano pero, sin embargo, ese efecto plástico obtenido es negativo por la sensación de estrechez que provoca, ajena a la ampliación que se pretendía.

desde las que crear el espacio para el desarrollo del espectáculo; observándose, también, una ampliación en cuanto al tipo de espectáculo que se puede considerar teatral, como es el caso de dramatizaciones y musicales para televisión, o el montaje de eventos artísticos multitudinarios de los que, incluso, llegan a inspirarse en su estética las convocatorias de carácter político, religioso o comercial.

Javier Navarro de Zuvillaga, arquitecto y escenógrafo, considera que las aportaciones de nuestro siglo a las tipologías del edificio teatral, además de las tradicionales a *la italiana* son:

1º. Los teatros de escenario central o arena, cuya novedad en relación con los teatros griegos y romanos consiste en que el graderío rodea totalmente el escenario y que, además, son teatros cubiertos.

2º Los teatros de escenario abierto o sin embocadura (como el Teatro Príncipe o el Centro Cultural de la Villa, ambos en Madrid); su diferencia con "el teatro a la italiana" es que el área del público se abre un poco hacia los lados del abanico y que el escenario no tiene prosenio.

3º Los teatros polivalentes que ofrecen a su vez un gran número de variantes que pueden incluir, entre otras, los tres casos anteriores; otra variante es el caso del teatro central de la Expo 92 que alberga todas las posibilidades escénicas: teatro, música, ópera, danza, proyecciones, etc. y todas las posibles relaciones escena-público: "a la italiana", isabelina, arena, etc.

4º Las salas experimentales alternativas o como se las quiera llamar, que son recintos no muy grandes cuya arquitectura no tiene que ver, en principio, con ninguna tipología concreta de edificio teatral, pero que reúnen características, una vez acondicionado, para servir a ese fin.

5º Espacios arquitectónicos de gran tamaño que fueron construidos para una función determinada, distinta de la teatral, pero que se utilizan puntualmente o con frecuencia y convenientemente habilitados, para albergar representaciones teatrales.¹⁶¹

Juan Ruesga, también arquitecto y escenógrafo reflexiona sobre como debe ser el edificio de teatro actual, así como sobre su relación con la obra dramática:

Se transforman, agrandan, modernizan o reconstruyen los teatros en dimensiones gigantescas.

Se piensa que las nuevas posibilidades modificarán igualmente el arte teatral; la primacía de la palabra se detiene en favor de la obra de arte considerada en su conjunto, en la cual la óptica, la acústica, el movimiento y la luz tienen una importancia igual.

El teatro busca su dimensión en el espacio.

Es cada vez más difícil fijar los límites de la escena, decidir donde comienza y donde se detiene.

No hay cánones estéticos que definan lo que de un acontecimiento teatral es mostrable en el escenario y lo que no.

El espacio debe permitir el contacto lo más directo posible entre los actores y el público. Hacer un teatro de dimensión humana.

¹⁶¹ NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. "Los espacios arquitectónicos en España". ADE Revista de la Asociación de Directores de Escena nº 58 y 59, Madrid Abril - Junio 1997, p 46 y 47.

El confort más importante para el público es el mejor espectáculo posible, en una escena que ofrezca las mejores posibilidades para hacer teatro. En teatro todas las comodidades están fuera de lugar si no contribuyen a mejorar la atmósfera propicia al placer esencial: el acontecimiento escénico.

El teatro es pensamiento, sentimiento y acción en el espacio. El teatro es multidimensionalidad.

El arco del proscenio, más que una frontera, es un eje que parte el espacio global.¹⁶²

Considerando lo expuesto y teniendo en cuenta que las posibilidades plásticas del espacio escénico dependen en gran medida de sus características y dimensiones, haremos una somera clasificación de posibles espacios para la representación, que desborda el marco tradicional.

- Plateaux cinematográficos o de televisión.
- Teatro en salas de dimensiones reducidas y teatros portátiles.
- Escenarios naturales de tipo monumental, con dimensiones y disposición del público afines a las salas tradicionales, como puede ser un teatro romano.
- Macroescenarios delimitados o abiertos, como estadios, plazas, parques, etc.
- Espacios no convencionales como calles, estaciones de tren, y lugares posibles para experiencias teatrales que tienen como fundamento su aproximación directa al público.
- Edificaciones específicas para teatro o concierto, pues actualmente se suele concebir como espacio polivalente.

Dada la especificidad del tipo de espectáculo que cada espacio suele albergar y el número de figurantes, en proporción al tamaño, su escenografía es particular y no generalizable, por lo que haremos una sucinta incursión en las posibilidades de cada uno de ellos, pese a que posteriormente trazaremos las líneas generales en que se deba basar la plástica escenográfica en relación al espacio.

De entrada se debe tener en cuenta que la relación plástica esencial en la escena es la que se establece entre los actores y el espacio escénico, para la que existe un primer condicionante derivado de la diferencia volumétrica, que también puede ampliarse a la relación espectador - escenario ante el número variado de espacios en que se puede desarrollar la acción teatral. Es una relación con factores de conexión diversos que no siempre pueden ser medidos, pues la conexión puede llegar a establecerse incluso a través de la energía de los actores:

Manes representa el regreso a la Fura más primigenia y por tanto, a la energía de los actores, a la fuerza del movimiento y de la relación del actor con el espacio, al impacto de una dramaturgia que se define por el ritmo, las acciones simultáneas y la sugerencia.¹⁶³

¹⁶²RUESGA, Juan. "Arquitectura teatral y puesta en escena", *ADE Teatro*, Madrid Abril - Junio 1997, p 42 y 43.

¹⁶³PASCUAL, Itziar. "Carne de pollo", *La Revista de El Mundo* 13-10-1996, p 103.

Pese a tratarse de un medio distinto al teatral, su estética se consigue con recursos similares, y en ocasiones son obras teatrales lo que se capta, por lo que conviene aludir a este tipo de espacio.

Plateaux cinematográficos o de televisión

Con unas dimensiones semejantes o mayores a las de un espacio escénico normal, el decorado y la escenografía para televisión o cine se concibe para ser visto desde los diversos ángulos en que la cámara va a ser situada, pero sin el problema técnico teatral de cambio rápido de decorado para la necesaria continuidad de la acción, dada la versatilidad de la imagen que permiten las diversas tomas y encuadres, así como el montaje posterior. El espacio suele concebirse con cierta profundidad pese a que los efectos de zoom y el movimiento de las cámaras pueden llegar a crear ilusiones espaciales convincentes, a lo que se une la normal localización en exteriores o ubicaciones reales que, para estos medios, es un espacio idóneo por la naturalidad que imprime a la acción. El vídeo es un soporte que se pretende que sustituya a la grabación musical tradicional pero, pese al frenesí con que se intenta (sobre todo en ópera), la música funciona mejor oída que vista por lo que los resultados comerciales no son todo lo positivos que se esperaban.

Cuando es teatro lo que se capta con las cámaras, se gana en proximidad a los actores, agilidad en el discurso visual y verosimilitud en la localización, pero el tremendo inconveniente radica en que los recursos expresivos del teatro nada tienen que ver con los de la imagen captada, por lo que hay que reconsiderar toda la obra y, pese a ello, el resultado es casi siempre un pastiche difícil de digerir. Posiblemente el mayor mérito artístico en estos casos en relación a la escenografía, sea la adecuada trasposición del fondo conceptual para el espacio captado, que requiere una iluminación y ambientación totalmente distintas de la teatral, además de una diferencia notable en la plástica y actuación de los actores; posiblemente ese fondo conceptual versátil y actual es el que ha permitido pasar obras de teatro a películas notables en su estética como pueden ser *Jesucristo Superstar*, *Hair*, *Equus*, *Chorus Line*, o la española *El perro del Hortelano*, mientras que los diversos intentos de directores notables de realizar cinematográficamente óperas, siempre han resultado tediosos y poco emotivos precisamente por su escenografía y puesta en escena muy parecidas con un espacio teatral, y es que la ópera en cine es un hueso muy duro de roer pese a su innegable atractivo para los directores:

Un caso notable por su originalidad en la trasposición de teatro a cine es el film *Tío Vania en la 42* de Luis Malle, donde la conjunción de un excelente director teatral y un inmejorable adaptador literario, permiten expresar cinematográficamente en lenguaje actual todos los valores de la obra de Chejov.

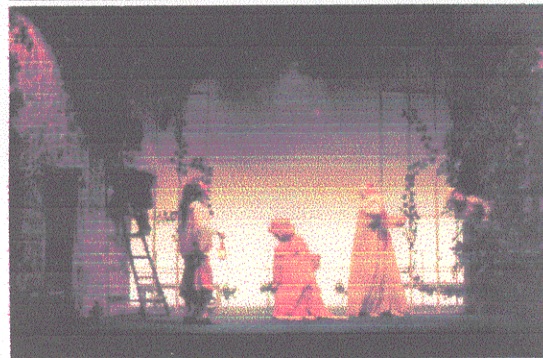
La ópera y el cine no han tenido nunca relaciones borrascosas pero tampoco han vivido un idilio permanente. Es natural. La dificultad de conjugar dos lenguajes con unas reglas de juego muy diferentes han hecho complicada una convivencia que vaya más allá de algún coqueteo: "La ópera trae su propia factura, su movimiento, desde el siglo XVII, y a ese movimiento estamos acostumbrados desde la infancia", escribió el novelista cubano Alejo Carpentier. "El cine, en cambio, ha venido creciendo dentro de un ritmo, de una trepidación, de un espíritu de síntesis, que constituyen sus mejores cualidades. Los ocho minutos de un aria de barítono, breves para la ópera, resultan excesivos en el cine". Aún va más lejos el compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez cuando, a propósito de la correspondencia entre ópera y cine,

afirma: "La adaptación de la ópera al cine se justifica, en definitiva, en la medida en que implique la absorción por el medio. Si no, no es una obra de arte original, es un reportaje".¹⁶⁴

Podemos concluir afirmando que la plástica de un espacio teatral solamente es efectiva en la relación directa con el público, igual que la plástica de un escenario para cine solamente es efectiva cuando éste se ve en la pantalla cinematográfica, dándose el caso curioso de su pérdida de fuerza si se ve en la pantalla de un televisor a un tamaño y en un ambiente distinto a aquel para que se ha concebido.

Tanto el teatro para salas pequeñas como el teatro portátil o los escenarios naturales de reducidas dimensiones, no admiten grandes alardes técnicos al carecer de la maquinaria teatral adecuada, por lo que una cierta austeridad de medios suele presidir las representaciones. La ambientación se confía generalmente al atrezzo, vestuario, iluminación y sonido, siendo muy escasas las ocasiones en que se construyen decorados, que serán de poco volumen y

**Teatros de
dimensiones
reducidas**



Montaje del Teatro del Alba. El problema de los teatros con medios reducidos, es que la constancia del decorado base puede ser motivo de falta de variedad plástica entre las diversas escenas

facilidad de transporte, con una referencia inmediata en el peregrinar de Lorca con La Barraca por los pueblos de España; el escenógrafo tiene a su favor, en estos casos, la predisposición del público a integrarse en el ambiente y aceptar sin reticencia cualquier referencia icónica y simbólica que se le ofrezca pero, no obstante, en este tipo de teatro, pese a serlo para el teatro en general, la esencialidad plástica radica en la capacidad de los actores para embelesar al público, y crear la magia ambiental a través de la actuación:

El teatro Alfil busca una tercera vía entre las salas alternativas y los escenarios de gran formato: la de ofrecer un teatro de calidad que se libere de la pesada máquina de los circuitos convencionales y de la marginación a la que se ve abocada con frecuencia la escena alternativa. Ofrece ahora dos buenos espectáculos, uno de humor y otro de desgarrada denuncia, mostrándonos una vez más que el teatro es multiforme y que todos los gustos y estilos caben en él, con tal de que el rigor y la perfección artística orienten su trabajo.¹⁶⁵

En referencia a la precariedad de medios, del grupo catalán TBO leemos:

..Un grupo de gente que está loca por el teatro de pequeño formato, ese que es producto del "yo me lo guiso, yo me lo como" y es que cabe en el bolsillo, esto es, en un pequeño escenario o en un rincón de un bar.¹⁶⁶

¹⁶⁴VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "De ópera y cine", *El País* 8-5-1997, p 37.

¹⁶⁵TRANCÓN, Santiago. "La tercera vía", *El Mundo* 20-12-1996, p 60.

¹⁶⁶ESCARRE, Josep. "Varietat, una antología del...", *La Vanguardia* 6-5-1997, p 51.

En el delicioso teatro de La Abadía en Madrid, el espacio antes usado para el culto es actualmente ocupado por una tarima elevada donde tiene lugar la representación, y apenas admite elementos de decorado y atrezzo, lo que no es óbice para que en ese lugar puedan sugerirse espacios abiertos y cambios de escena perfectos sin necesidad de mover los elementos de decorado. Como referencia podemos considerar el bello montaje realizado a finales de 1996 de *La Noche XII* de Shakespeare por Gerardo Vera, en la que el decorado fijo concebido por Curt Allen Wilmer y constituido por prismas cuadrados levantados al fondo según un semi-óvalo, y con algunas ramas y piedras que se veían detrás, adquirirían la consideración de pilares de un edificio o de árboles del bosque entre los que entraban o salían los actores, en función del desarrollo de la trama y de unos gobos de hojas proyectados sobre su superficie cuando era conveniente; en esta misma obra la proyección sobre un sedente mayordomo Malvolio del gobo de una reja en un haz de luz rectangular, era suficiente para ambientar su situación de prisión.

Los escenarios naturales históricos, generalmente suelen acoger piezas clásicas para las que constituyen el marco idóneo por su grado de afinidad referencial y capacidad de sugestión cara al público. Por la limitación que supone el no disponer de una maquinaria teatral completa, las producciones aprovechan el espacio arquitectónico



Escena de un certamen de teatro escolar en Mérida

como base escenográfica, sea el caso de los montajes que cada año se realizan en el Teatro Romano de Mérida, pero ello no supone necesariamente una traba si los medios son abundantes, como sucede con los impresionantes escenarios artificiales que son montados todos los años en la Arena de Verona, de entre los que fue especialmente destacable por su grandiosidad el *Turandot* de 1.969 con escenografía de Pier Luigi Pizzi. En el aspecto plástico lo que más se debe valorar es la capacidad del escenógrafo para integrar la acción en la estética existente del entorno, pues sería ridículo no, aprovechar los recursos naturales que precisamente justifican la localización teatral en ese espacio.



A los valores plásticos del montaje de *Turandot* en las Arenas de Verona, se agregaba el efecto psicológico del marco monumental donde tenía lugar la representación, obteniéndose un espectáculo impactante en todos sus aspectos.

Escenarios
naturales
de tipo
monumental

En la actualidad muchos montajes de eventos y conmemoraciones se realizan esencialmente para ser retransmitidos por televisión, y se utiliza el espacio real como recurso plástico escenográfico en sus ceremonias de inauguración o cierre, tanto por sus amplias dimensiones, que ejercen una impresión psicológica de magnificencia, como por su capacidad evocadora de efectos emotivos.

Macro-escenarios

Para la conmemoración del día D de la Segunda Guerra Mundial en 1995, se eligió como escenario un puente en Bélgica sobre el que se desplazaban grandes masas de figurantes y vehículos, y debajo del que navegaban embarcaciones que proyectaban chorros de agua y de luz, conformando un espectáculo de enorme plasticidad, a la que contribuía en gran medida el hecho de que en el escenario natural se habían producido realmente los hechos bélicos a que se hacía referencia.



Espectáculo de luz y color con motivo de la inauguración del puente Tsing Ma de Hong Kong, en Mayo de 1997.

En la ceremonia de apertura de la olimpiada de Barcelona, La Fura transformó el Estadio Olímpico en un universo mitológico gracias a la luz, el fuego y diversos artefactos móviles, y en la Olimpiada de Atlanta del 95 cientos de figurantes con alas luminosas, transformaron el estadio en una alegoría de un campo de algodón sureño donde las mariposas nocturnas creaban un cuadro difícil de olvidar, tanto por su magnitud como por el buen gusto con que se concibió dicha evocación.

Incluso se puede dar el caso de que la estética propia del espacio sea la auténtica protagonista del espectáculo, como sucede en los montajes musicales al aire libre de Jean Michel Jarre, que se convierten en eventos artísticos gracias a la parafernalia técnica utilizada, rayos láser, proyecciones sobre edificios, etc.

capaz de enmascarar la superficialidad de sus composiciones musicales, al transformar toda una zona de una ciudad en un inmenso escenario con las connotaciones festivas que ello supone. Esta concepción del espectáculo como fiesta multitudinaria enlaza con lo teatral pese a que, en este caso concreto, pueda resultar peyorativa la conexión.

En las ocasiones en que se monta un escenario artificial, éste tiene que ser grandioso, en consonancia con las dimensiones de público a que se enfrentan. Un alarde de sensibilidad escenográfica supuso en el año 93, la puesta en escena de Lluís Llach en Barcelona para su espectáculo *Un Pont de Mar Blava*, en el que todo el escenario se cubrió de arena de playa en una clara conexión con el puente cultural que supone el mar Mediterráneo, además de que en la composición sonora se hacía clara alusión a músicas ancestrales y se utilizaban instrumentos sonoros primitivos.

En las concentraciones multitudinarias es un recurso frecuente el de integrar al público en la escenografía, como suele suceder en los conciertos de música que tienen lugar en estadios o parques, caso del espectáculo de los tres tenores Domingo, Pavarotti y Carrera, o conciertos de grupos de rock en los que el público enciende mecheros o linternas y es barrido con focos intensos de luz. En las olimpiadas y actos deportivos con luz natural, los espectadores componen con cartones coloreados imágenes gráficas, y también es frecuente la organización de olas en movimiento al levantarse los espectadores de sus asientos en el momento adecuado.

Vemos, pues, como en los espectáculos al aire libre o espacios amplios al problema de la proporción actor-escenario se agrega la del público-espectáculo. Dado que las enormes distancias pueden disipar cualquier vínculo emotivo con la representación, por lo que se procura que participe de alguna manera en el acto, pero en lo referente a la percepción de lo que sucede en escena, la grandiosidad de los escenarios para conciertos o conmemoraciones que, generalmente como ya se ha dicho, se conciben para ser retransmitidos por televisión, obliga a enormes estructuras en las que al espectador directo le cuesta apreciar las figuras aisladas, por lo que es la iluminación quien puede acentuar la atención sobre las mismas, debiendo el escenógrafo evitar la tentación de pensar que la utilización de pantallas gigantes de televisión resuelve el problema planteado, pues es éste un recurso muy peligroso dada la fuerza de la imagen captada, que puede adueñarse de la atención del espectador transformando el espacio real en una imagen plana de televisión.

Atendamos a la descripción del escenario grandioso utilizado por los Rolling Stones en su espectáculo *Voodoo Lounge* en 1995:

La música y la puesta en escena, combinadas en un extraordinario montaje de Mark Fisher, completaron una noche mágica, aunque tal vez se le podría reprochar que demasiado calculada. La estructura del complejo escenario era en sí misma una magnífica, compleja, rica, poderosa y efímera escultura. El sello de artistas contemporáneos.

Cuando se iluminó la construcción escenográfica en forma de "cobra", con una altura similar a la de un edificio de diez plantas, el extraño y fascinante artilugio escenográfico lanzó dos colmillos de rayos láser rojo y empañó de luz a los espectadores. Y aquello adquirió de pronto

dimensiones mitológicas, que dieron entrada en el recinto a la sensación de que la intromisión de lo mágico y lo inesperado era allí de pronto posible.

Este umbral o preludio del suceso duró sólo unos segundos, porque de pronto todo explotó en llamaradas y en medio de ellas apareció la figura delgada de Mick Jagger, vestido con una chaqueta de duende verde. El cantante del grupo británico saltó con su conocida agilidad hasta situarse en el primer plano del aparato escenográfico, mientras la famosa pantalla "jumbotron" retransmitía un video-clip en vivo, en el que daba su proporción adecuada a los distintos músicos que generaban todo ese sorprendente despliegue sonoro y visual.¹⁶⁷

Escenográficamente es preciso distinguir entre las necesidades de centrar la atención en un único o un grupo reducido de actantes o cuando lo que se van a mover son masas de figurantes, ya que en ese caso los escenarios son centrales generalmente y disponen de amplias rampas o escaleras que conforman un espacio tronco piramidal o cónico que facilita el efecto grandioso de los movimientos, y en cuya zona superior se desarrollan las escenas de mayor atención.

Las características resumidas que estos macro escenarios suelen tener son:

- Plataformas elevadas con telones y estructuras de fondo si la visión es frontal, o carentes de fondo cuando el espacio escénico es nuclear.
- Rampas a distintos niveles y escaleras además de algún sistema de elevación mecánica.
- Utilización del público como elemento escenográfico.
- Utilización de muñecos hinchables o marionetas de gran tamaño.
- Profusión de medios luminotécnicos y pirotecnia, así como gran potencia de sonido.
- Utilización de proyecciones o pantallas de vídeo gigantes.

Dentro de la consideración de escenografías de poca complicación técnica, pero de alta complejidad conceptual, debemos incluir el teatro integrado entre el público y rodeado por éste que debe ser visto desde todos los ángulos, y que normalmente acogen teatro avanzado o experimental.

**Teatro
experimental
en espacios
no conven-
cionales**

Destaquemos la renovación que para el teatro supuso desplazar al público de su tradicional butaca frente al escenario a la italiana, en una clara sensualización del espectador, que convierte el espacio, ya no separado del público por las candilejas, en algo vivo y tangible donde la acción puede llegar a desarrollarse con su participación, en aspectos tan insospechados como puede ser su acceso a la sala por un laberinto, o la intercomunicación con los actores. En la España de los años setenta supuso un alarde en ese aspecto el estreno de *Equus* de Peter Shaffer para el que se cambiaron de sitio las butacas del teatro para que el escenario estuviese rodeado por el público, y para mayor ruptura se mostraba, cosa insólita para esa época, un desnudo en escena.

¹⁶⁷ JARQUE, Fietta. "Los Rolling Stones embrujan en Gijón", *El País* 23-7-1995, p 26.

En el teatro en espacio no convencional es donde mejor se manifiesta la nueva relación con el espectador, que supone la ruptura de muchos convencionalismos sobre el lugar y la función que le corresponde en la representación. Esta renovación gestada desde principio de siglo se convierte en un hecho progresivo desde los años 60 en que Luca Ronconi con su *Orlando furioso*, aproxima a un clásico como Ariosto a la modernidad al representarlo en un espacio escénico de juego, teatro de plaza y circo, con multiplicidad de escenarios que obligan al público a un itinerario personalizado del que cada uno saca sus conclusiones y que obliga al distanciamiento si se desea contemplar con integridad, o sea, reproduce el hecho vital mismo.

Es de interés el referirnos al *teatro-laberinto*, XX, que Ronconi estrenó en el Teatro de las Naciones de París, cuya acción se desarrollaba dentro de una casa de dos pisos y veinte habitaciones, cuyas paredes se abatían según se desarrolla la acción hasta convertirse en un único espacio donde los espectadores, que habían entrado por diversas estancias y conocían sólo ciertas versiones de la trama, podían acceder a la misma conclusión final.

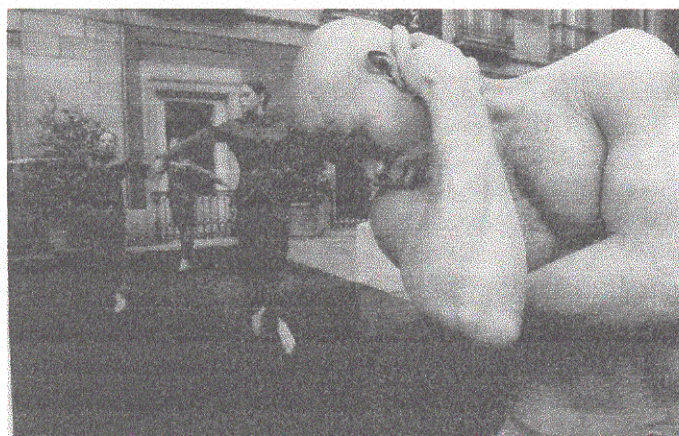
En los espectáculos señalados el espectador es tentado tanto en su inteligencia como por sus sentidos, y aquí surge la dificultad para el escenógrafo que tiene que convertir en espectáculo visual y tangible las ideas del director, con el peligro de trivializar un espacio que debe contener una fuerte carga emocional pese a su aparente aspecto informal. La sensualidad dimanante de un espacio recogido y construido para ese fin, es difícil de mantener si el espacio se amplía, por lo que en estos casos parece lo más aconsejable el crear en él diversos núcleos de tensión con un hilo de continuidad entre los mismos, aunque resulte difícil prever que ese hilo pueda mantener la misma carga emocional ante la distinta reacción del público a los estímulos, sobre todo si estos tienen cierta sutileza.

1.789, obra creada en Milán en 1.970 y dirigida por Ariane Mnouchkine, participaba del mismo concepto de teatro total. Se representaba en una fábrica antigua del bosque de Vincennes y constituyó un rotundo éxito de la temporada francesa. La acción, desarrollada en varias plataformas a la vez, permitía al público su contemplación íntegra sentado o moviéndose por los diversos escenarios. La actuación entre el guiñol y la *Comedia del Arte* con diálogos improvisados y trajes exagerados casi carnavalescos, era contrastada por una decoración austera de gran efectividad para recrear el ambiente de la época, y que suponía la inclusión de la fábrica misma como elemento de decoración.



Dentro del teatro experimental se realizan también espectáculos en los que la escenografía se conforma asociada al ambiente callejero o natural, como pueden ser las cabalgatas que organizaban Breat and People o las actuaciones en estaciones de metro o plazas públicas como pueden ser las que todos los años se realizan en Madrid incluidas dentro del festival de Otoño o en el festival Málaga es calle, por citar algunos casos concretos; la ambientación escenográfica casi no existe o pasa desapercibida entre la algarabía que rodea

estos espectáculos. En estos casos el espacio puede modificarse de forma muy leve y la ambientación suele confiarse, si se llega a hacer, a globos, colgaduras o alguna marioneta gigante.



Grupo Creative Danza representando *Agonía* en la explanada del Museo Thyssen de Madrid en Junio de 1997

La austeridad de medios suele compensarse con una actuación mas vibrante y activa que la que pudiese producirse en una sala convencional, así como una posible mayor exageración en el vestuario y colorido. Siendo esto una forma de centrar el interés en la actuación cuando el espacio, por ser abierto o de tránsito, no invita precisamente al espectador a detener su atención.

Como excepción a lo expuesto no podemos evitar el referirnos a *Simbiosis*, un montaje de La Fura (Mayo de 1997) en un gran aparcamiento cercano a Berlín, y patrocinado por la industria Mercedes Benz. Las frases que entresacamos de un comentario periodístico deben situarnos en su planteamiento:

Puede decirse que la solución de la Fura es bastante satisfactoria. El proceso es el siguiente. Durante varios días, Mercedes instala un enorme cubo de 18 metros de arista compuesto por enormes vigas de madera que sostienen tanto la tramoya de La Fura como una carpa estilo Frey Otto (estadio olímpico de Munich), donde la firma organiza durante el día presentaciones de su nuevo modelo de coche y seminarios sobre la circulación. Al mismo tiempo están funcionando los Laboratorios de La Fura. A las siete de la tarde finaliza la actividad promocional de Mercedes. Hora y media más tarde, se procede a ensayos públicos de La Fura junto a los artistas locales que colaboran, de manera que se puede contemplar cómo se genera un espectáculo.

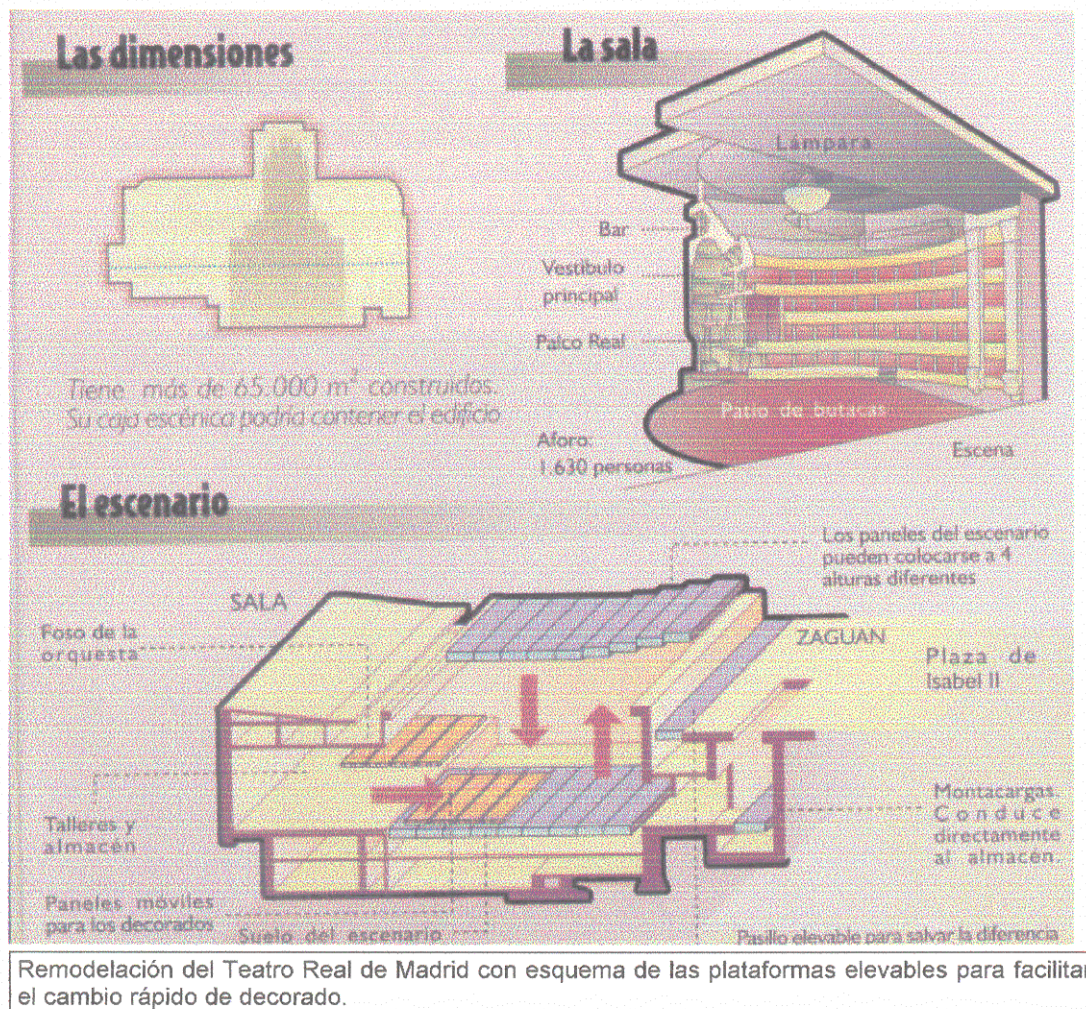
...La idea afecta a casi todos los terrenos de la acción. El fondo tiene que ver con los cuatro elementos y con cuatro ideas bastante recurrentes en La Fura, como son la evolución, la renovación, el cambio y tránsito.

Esto se traslada a la acción desde lo que ellos llaman un "Macronivel" (básicamente el cubo en el cual los miembros fijos de Simbiosis hacen sus habituales pero nada sangrientas o brutales evoluciones entre circenses y accionistas). Los Microniveles donde se desarrollan los sueños son unos cubículos de plástico transparente (cuando se encienden las luces internas) en los cuales los artistas locales realizan acciones de unos cinco minutos de duración relacionadas con el aspecto - elemento que se trate.

...el espectáculo finaliza de manera bastante tremenda: con un par de decenas de personas en monos blancos encerradas en una de las cápsulas.¹⁶⁸

Los teatros más o menos tradicionales tienen que limitar el tipo de espectáculo en función de las dimensiones de su escenario, pues no es lo mismo representar una comedia con cinco personajes que facilitar las evoluciones de un cuerpo de baile numeroso. Un escenario de dimensiones normales suele tener unos 12 metros de ancho por 10 de alto y 15 de fondo, que permiten cierta versatilidad, sin necesidad de llegar a los 30 de ancho por 27 de alto y 35 de fondo del enorme escenario de la Scala de Milán.

Edificaciones específicas para teatro



En la necesidad de rebasar la caja escénica, para la recreación de los espacios ficticios de la obra se han utilizado tradicionalmente telones pintados y falsas perspectivas, de efectos sorprendentes por su capacidad de engaño visual, pero que actualmente son casi menospreciados pese a su efectividad. El *trompe l'oeil* es un ardid ante el que, en la actualidad, los escenógrafos son remisos a sucumbir, pues si tenemos en cuenta la depuración conceptual a que ha sido sometido el teatro y la capacidad de los recursos técnicos disponibles, resulta igual de difícil crear la sensación o sentimiento espacial que crear una imagen

¹⁶⁸ COSTA, José Manuel. "La Fura en Simbiosis con Mercedes", ABC 21-5-1997, p 91.

visual engañosa, y sin embargo la primera es mucho mas gratificante en el aspecto creativo tanto para el escenógrafo como para el público que la descifra. En nuestros días el telón puede seguir utilizándose pero no se concibe ya como engaño óptico sino como forma de ambientación o recurso plástico.

*El oscuro diseño de iluminación no ayudó mucho a esta bella pieza que Salas ha envuelto con un telón de fondo magnífico.*¹⁶⁹

Las escenografías que no exigen una localización concreta, como pueden ser las concebidas para determinados espectáculos musicales, permiten una libertad creativa absoluta pero, generalmente, en teatro las referencias a ambientes y lugares se hacen necesarias, siendo cometido del artista la dosificación del grado de semejanza según el carácter de la producción, pues aunque se haga referencia a un lugar y situación específica, ésta puede manifestarse de muy diversas maneras y ahí, precisamente, tiene mucho que ver la creatividad escenográfica:



Lucio Silla de Mozart por la compañía de ópera de Zurich, donde el telón no intenta engañar sino ambientar, al mismo tiempo que evita la sensación de espacio estrecho para tanto figurante.

Comparemos el distinto tratamiento espacial que hace R. Longo para la misma obra en la imagen que incluimos en el capítulo Conexión con el sentir estético de la época

En el programa de mano de la representación en el Teatro de Móstoles, en Noviembre de 1966, de la obra *Goya* de Alfonso Plou, leemos como el *Teatro del Temple, presenta a Goya y su obra como un caleidoscopio incesante pero coherente de estilos, rico de emociones y sensaciones que le permiten relacionarse con los personajes de su vida y de sus cuadros y grabados.*

A propósito de la tendencia ilusionista que durante siglos ha imperado en los decorados, resulta anecdótico el dato de que el pintor Antonio Canal, *El Canaletto*, era hijo de un escenógrafo y, tal vez influido por ello, en la búsqueda del realismo para sus cuadros llegó incluso a utilizar una cámara oscura para captar con la máxima fidelidad los perfiles urbanos, mientras que su coetáneo Francesco Guardi deformaba sin la menor preocupación los datos reales según sus impulsos.



De las calidades que pueden obtenerse por la acertada utilización de los recursos, es buena prueba esta escenificación de *Dracula* en la que solamente los muebles son reales y la arquitectura y techos son pintados

¹⁶⁹MARINERO, Cristina. "El eco de la tradición", *El Mundo* 8-9-1996, p 120.

EL ESPACIO EN SU DIMENSIÓN AMBIENTAL

Como ya se ha dicho, la dimensión ambiental del espacio escénico comprende:

- La ambientación propia de la obra representada que debe trascender al público.
- La influencia ambiental propia del espacio donde tiene lugar el espectáculo.
- La predisposición o receptividad del público por motivos de oportunidad o participación en el acto.

Es ésta, pues, una dimensión a medir muy bien por el escenógrafo ya que define el clima que va a dominar en la obra, y en el que se supone que debe integrarse el público, pues la atmósfera sugerida por una iluminación concreta o la modulación del sonido, por ejemplo, influyen en la percepción que se haga del resto de los elementos que conforman una escenografía, modificando su expresividad y función, en la misma medida que haya podido modificarse la receptividad anímica del espectador llegándose, incluso, al caso de que este clima constituya la base plástica de la obra y se pueda prescindir de decorados y otros elementos.

Cuando ciertos autores de teatro político, dentro de nuestro siglo, propusieron la supresión del aspecto estético de la producción, para centrar el interés en el texto, mientras que Artaud atacaba precisamente la retórica dominante en el teatro francés, proponiendo sustituir la poesía del lenguaje por la poesía del espacio, que no limitaba al decorado sino que se conforma por la contribución de la música, pintura, mimo y gesto, danza, etc. a un bloque estético provocador. Dentro de este intento de supresión del texto, Artaud fue acompañado por figuras como Etienne Drecroux o Gordon Craig entusiasmados por las posibilidades que el adelanto científico podía proporcionar al espectáculo.

El siguiente párrafo sobre el estreno de *Cuarteto* de Heiner Müller en el Teatro Pradillo de Madrid en 1996, es significativo de que lo expuesto no es simple retórica, por los elementos inmateriales con que el crítico considera que se llena el espacio escénico:

*Y el libertinaje, la inocencia pervertida, la virtud seducida y mancillada, son los elementos sensoriales con que Müller define los infiernos del espíritu. Vicente León tienen muy claro todo esto y lo pone en un espacio desnudo, vacío, apenas ocupado por una luz cenital cambiante, y las pasiones en ordenado desorden.*¹⁷⁰

Y no es de extrañar que las pasiones puedan llenar el espacio, pues la tensión dramática es un factor escenográfico de tal riqueza y fuerza, que se le llegan a asociar dimensiones pese a su inmaterialidad. Sirva de ejemplo el comentario crítico que merece una obra representada en el teatro Alfil de Madrid, en la que la estética visual se confiaba esencialmente a la iluminación de Josep Solbes, y el espacio es concebido para crear esencialmente una reacción anímica pura.

¹⁷⁰VILLÁN, Javier. "Müller letal", *El Mundo* 2-12-1996, p 42.

*Y ésa es la interpretación de Laura Cepeda, segura y con una naturalidad poderosa e íntima, sin gestualidad innecesaria: ojos, lágrimas palabra intensa. Y el gesto como una dimensión espontánea del espíritu.*¹⁷¹

Hay, también, ocasiones en que el ambiente conseguido desde el decorado adquiere la dimensión ambiental a que nos estamos refiriendo, cuando ese decorado subraya claramente el fondo conceptual de la obra, como sucede en el caso de *La lección* de Ionesco montada en el teatro La Abadía de Madrid:

*El reto era crear un espacio irreal, que chocara con el realismo absoluto del trabajo de los actores; el cuarto en donde se desarrolla la acción, por ejemplo, no funciona como tal sino que representa la mente del profesor.*¹⁷²

Vemos, pues, que la consideración del ambiente o clima que domina la representación y en la que se sumerge el público, es una dimensión espacial y, como consecuencia, de una necesidad absoluta en la escena, al influir sobre los elementos materiales que la conforman acentuando su plasticidad, o pudiendo llegar a constituir en sí el motivo estético esencial de la escena, como puede ser el caso de una niebla que difumine o borre todo lo que hay sobre el escenario. Generalmente su dependencia de la tecnología es manifiesta, y el problema que suele plantearse al creativo es la forma de aprovechar ésta para evitar caer en los tópicos en que estos recursos son utilizados, precisamente por su manifiesta plasticidad y buenos resultados para determinadas situaciones.

Al respecto señalemos como la niebla, los tules, los gradientes luminosos y el sonido ambiental son medios que, aparentemente, deberían permitir una amplia gama de opciones plásticas innovadoras, pero se han creado unos estereotipos que, pese a la belleza que puedan deparar, a efectos creativos pueden llegar a ser un borrón en la cuenta del escenógrafo, por lo que, en ocasiones, algunos directores se plantean las producciones con un carácter muy austero a ese respecto, y buscan intencionadamente la ambientación con recursos menos técnicos pero más complejos e intelectuales, como pueden ser las actuaciones cargadas de emoción a que se ha hecho referencia anteriormente.



Plástica de la luz y la niebla asociadas para crear el sugerente marco irreal donde evolucionan las figuras

De todos modos, cualesquiera que sea la manera como se consiga la ambientación, su consideración como espacio escénico se deriva de su capacidad para fijar anímicamente al espectador en una atmósfera específica, sea el caso de la escenografía de Josep Simon y Manolo Zuriaga para el ballet *Regina Mater*, Sala Olimpia de Madrid (4-12-1996), donde:

¹⁷¹VILLÁN, Javier. "Brontë, Memoria poética", *El Mundo* 27-10-1996, p 55.

¹⁷²A. G. "La letra con sangre entra", *A.B.C.* 6-2-1997, p 25.

*Un eficaz telón de pan de oro se descompone (caen los volátiles trozos de lámina sobre una bailarina en éxtasis) y múltiples asociaciones libres a los fragmentos del Réquiem de Mozart completan una brisa que sonríe al espectador; y no lo dejan exactamente alegre, sino esperanzado.*¹⁷³

Como antes ya se indicó, el tiempo, presente en el espacio escénico, es una dimensión teatral que, en nuestra opinión, se puede considerar claramente asociada a la ambiental:

**El tiempo
en el
ambiente**

*Cierto que se ha eliminado del arte contemporáneo el espacio y el tiempo a la manera clásica. Hoy el espacio no se puede confundir con la extensión, y las cosas se disponen en unas perspectivas no ritmadas por las distancias, sino por el proceso del alma al recorrerlas. Los diferentes términos gradúan, sí, los alejamientos, pero la interpretación personal de estas perspectivas arranca a las cosas de la naturaleza y las sitúa en el espíritu. y algo parecido podemos decir de la interpretación temporal. El tiempo de estas creaciones no es el atmosférico, no se rítmica por el sol, sino por la conciencia. Es un tiempo interno que equivale al del proceso de espiritualización de las cosas resueltas en las formas del arte moderno.*¹⁷⁴

Resulta especialmente interesante esta visión del *crono* que funciona paralelamente al tiempo sugerido en escena por necesidades de la trama, fundiéndose ambos en multitud de ocasiones. Este tiempo espiritual que se une en el teatro al factor sensorial para la consecución del ambiente es, precisamente, el que consigue congelar la lógica del espectador y hacerle entrar en la dimensión físico temporal que la obra sugiere:

El tiempo del devenir.

*Coinciden aquí la efusión temporal en el tiempo psicológico del creador con el tiempo de las formas entrando en su esencialización, o sea en sus destinos divinales. Y ello produce, con la confluencia del espacio intuitivo y del tiempo interno, unas obras que son la referencia espiritual del mundo natural. Y esta concepción forma la razón de ser y la clave interpretativa del arte moderno. Lo que dice Eckart de la divinidad, podemos aplicarlo a las formas artísticas: el devenir es su esencia. Su perpetuo tránsito a etapas espirituales en las que se prosigue su proceso de esencialización.*¹⁷⁵

Sobre la sutileza con que en ocasiones es aludido el tiempo, es significativa la escenografía preparada en el Teatro Alfil de Madrid para la considerada mejor obra de 1996 *Trainspotting*, donde unos ciudadanos se sientan a apuntar los números de los trenes que pasan sin ningún objetivo concreto y que, en la versión española que comentamos, la situación se vuelve aún más cruel al situarlos en un campo muerto que fue enlace ferroviario, en alusión clara a su devenir temporal hacia la nada.

¹⁷³SALAS, Roger. "Un batir de alas tranquilizador", *El País* 6-12-1996, p 38.

¹⁷⁴Camón Aznar, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974, p 109 y 110.

¹⁷⁵Camón Aznar, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974, p 110.

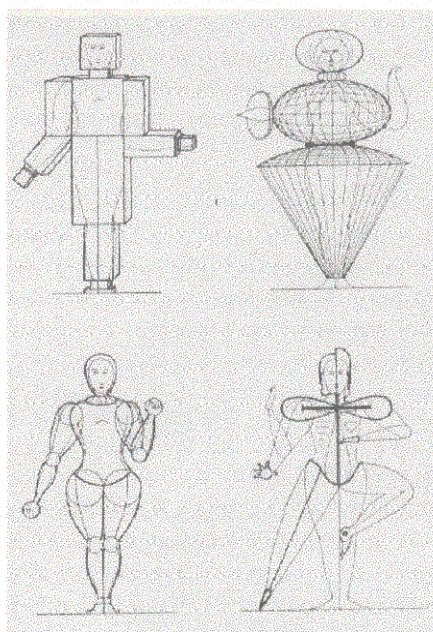
En la misma línea conceptual se expresa J. Villán cuando en relación al montaje de *Acera derecha* plantea como los conceptos tiempo y espacio pueden diluirse uno en otro:

*Rodrigo García ahonda en su concepción del teatro como negación de un hecho discursivo e inmóvil, acotado en jerarquías espaciales. El espacio es una totalidad sin fisuras y en él, o a la inversa, el tiempo pierde también su identidad y desciframientos lógicos.*¹⁷⁶

Cuando Oskar Schlemmer realizó su *Ballet Triádico* (Stuttgart 1922), en él planea permanentemente sobre el espacio y las figuras geometrizadas en sus formas y movimientos el sentido temporal que constituía, en gran medida, el hilo conductor que mantenía la tensión casi hipnótica, para la que la música de Hindemith constituyó un complemento perfecto. Esa sensación temporal también se manifiesta en su obra pictórica pero, curiosamente, e incidiendo en que el teatro tiene formas propias, es la fugacidad de la forma humana en el espacio la que domina en estos cuadros mientras que, por el contrario, el tiempo ralentizado y pautado es el dominante en su concepto teatral; no obstante, se debe aclarar que lo expuesto no debe ser generalizado ya que en muchas de sus obras plásticas aparecen conexiones con la experimentación escénica, sean *El bailarín* (1923), *Los comensales* (1923) o en el *Grupo de figuras* (1925) donde utilizando efectos de perspectiva lineal transforma el espacio en diáfano y vivo en contraste con la hieratización de las figuras.

Sobre Schlemmer leemos:

*Es a la vez pintor y hombre de teatro; estas dos facetas no se pueden separar, aunque las creaciones que corresponden al teatro y a la pintura sean independientes. Las maneras de proceder son paralelas, son dos miradas, dos enfoques que se enriquecen mutuamente.*¹⁷⁷



Del estudio de sus investigaciones teatrales y plásticas, podemos aventurar que Schlemmer considera la estética del ser humano inmerso en el espacio, tanto por las vibraciones que produce en él como por su forma en sí, y consideramos que a ello se debe la deshumanización de la escena que propone al transformar los personajes en muñecos geometrizados, para recuperar su humanidad a través de la vibración espacial y temporal que con sus evoluciones crean. Es un juego experimental que realmente funciona y cuya repercusión en nuestros días se encuentra en formas teatrales avanzadas.

Sobre su actividad investigadora en la Bauhaus escribe Schlemmer:

Nos hemos detenido ante cada cosa para descubrir su naturaleza profunda. Intentamos organizar el espacio dividiéndolo linealmente según relaciones planimétricas y

¹⁷⁶VILLÁN, Javier. "El espacio infinito", *El Mundo* 10-3-1996, p 129.

¹⁷⁷BABLET, Denis. "El pintor en el escenario", *Cuadernos El Público*, Madrid Noviembre 1987, nº 28 p 22.

*estereométricas, dándole su propia significación: porque el arte del escenario es el arte del espacio. Hemos tomado la apariencia de la forma humana como un acontecimiento, hemos levantado acta de lo que es, como elemento escénico, un ser, por así decirlo, "embrujaado por el espacio".*¹⁷⁸

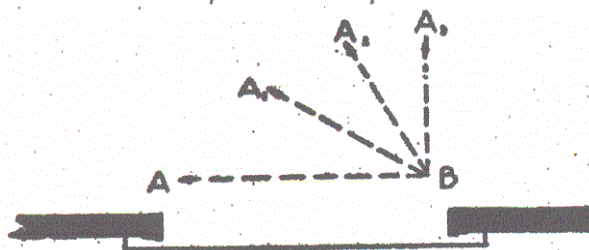
El tiempo constituye un nexo entre el antes y el después, que puede ser considerado como una tensión o conexión que cohesiona las formas y sus movimientos en el espacio teatral; se establecen como hilos invisibles temporales y dramáticos que surcan el ambiente y se hacen presentes en la lógica escenográfica de los desplazamientos y conexiones entre personajes. La distinción que algunos autores hacen entre espacio lleno y espacio vacío queda fuera de lugar en la escena, si tenemos en cuenta las conexiones aludidas capaces de cargar de emoción los espacios llamados vacíos y darles entidad plástica.

Las conexiones dramáticas

Si bien el espacio escénico es el soporte donde se componen los elementos plásticos y son ellos los que le dan su configuración final, éste sólo adquiere importancia para la estética general de la obra en función de su mayor o menor ligazón con la acción dramática. Los vínculos que se establecen entre los actores tienen que extenderse a los elementos inertes cuando éstos tienen un valor concreto para la trama.

Estas líneas dramáticas espaciales, que también en ocasiones llegan a extenderse hasta el público, son clave para la acción ya que, por un lado establecen las conexiones escénicas, intelectuales o físicas, entre los personajes, y por otro marcan vías de futuras aproximaciones o movimientos de latente dimensión temporal. Algunas notas de *La escena en acción* de Selden son claras al respecto:

Cuando las fuerzas de acción y de reacción de una escena están igualmente divididas entre dos personajes, el director los coloca sobre A-B, o sobre una línea paralela a ella. En esta posición, como hemos señalado, el público puede ver las dos caras con la misma claridad, observar el toma y daca de las dos partes con igual intensidad, y sentir así con el máximo interés posible el equilibrio entre las dos fuerzas.



Cuando las fuerzas de la acción y de la reacción son desiguales, el director suele poner a uno de los actores hacia el fondo del escenario. La cara que está más al fondo domina naturalmente la escena, porque

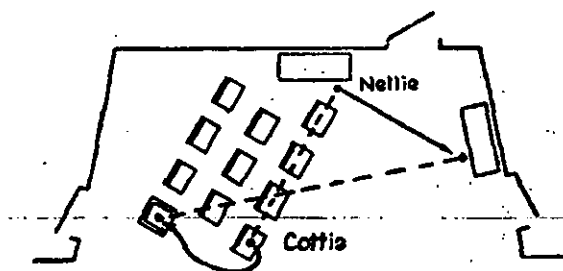
¹⁷⁸SCHLEMMER, Oskar. "La construcción escénica moderna y el escenario", Cuadernos *El Público*, Madrid Noviembre 1987, nº 28 p 47.

posee una visión más completa de la sala, de tal modo que el director pone en el fondo al personaje cuyas acciones y reacciones son más interesantes. En la posición primaria descrita en la figura, A comparte el interés de B. En la posición A1 está dominando un poco a B; en A2 domina necesariamente a B; pero hay un límite a este progreso, porque en la posición A3 el actor deja de llamar la atención: está oculto detrás de B.¹⁷⁹

La importancia de estas líneas lleva a directores y escenógrafos a considerar reglas empíricas como la que sigue:

*Cuanto más agudo es el ángulo entre la línea de contacto entre los dos actores y la línea básica de contacto A-B, tanto más dramática tiende a ser la acción. ...Sobre todo, el director habrá de recordar que el ángulo muy abierto no tiene ningún valor.*¹⁸⁰

De cómo se llegan a analizar situaciones escénicas para facilitar la comunicación entre personajes es significativo el siguiente supuesto:



El director tendrá en muchos casos que componer una escena, por lo general la que tenga carácter de presentación o de transición, en la cual será necesario mantener uno de los dos personajes igualmente importantes cerca de las candilejas y al otro próximo al fondo. Surge el problema, pues, de lo que debe hacer el director en

cuanto a los principios ya explicados de posición en el escenario. Un problema de esta clase se presentó en una producción estudiantil del drama en un acto de Patricia McMullan, *El duelo de Cottie*. El centro de la habitación tenía que ser llenado con sillas para un velatorio y había que tomar medidas para que los actores entraran, por ambos lados, en el proscenio. A causa de la disposición del mobiliario y de las puertas fue preciso iniciar el drama ubicando cerca de las candilejas a la actriz que representaba a Cottie y al lado de la puerta del foro a la que interpretaba a su compañera, Nellie Merkel. La autora, al hacer las indicaciones generales del comienzo, describe a la indolente Cottie sentada perezosamente en su hamaca favorita, mientras que su hacendosa amiga arregla flores sobre una mesa que está contra la pared. Al no querer situar a Cottie en el proscenio, por temor a sepultarla en el montón de sillas, pero también poner a Nellie Merkel en el fondo a la izquierda, junto a las puertas, el director las situó en las posiciones indicadas por los primeros puntos en la figura. La línea de contacto entre las dos figuras, a través de la larga conversación, era evidentemente mala. La expresión cómica de falso dolor en el rostro de la viuda sedente resultaba muy importante para la escena y, sin embargo, cuando ésta se volvía hacia su amiga, la cara quedaba oculta para el público por el ángulo que formaba detrás de Cottie.

El arreglo de la escena se solucionó al hacer que Cottie moviera su hamaca hasta la punta de la fila de sillas de la derecha, y que la mesa de Nellie y el florero pasaran a la pared de la izquierda. Es verdad que al hacer eso, el director tuvo que aumentar la distancia entre las dos mujeres y despoblar la parte central de la habitación (lo cual no suele ser recomendable); pero también es verdad que, cuando trasladó a las mujeres a las nuevas posiciones, convirtió un ángulo abierto de interacción (el ángulo entre la línea básica de contacto de las dos mujeres y la línea de contacto básica del escenario) en un ángulo agudo, aumentando así la eficacia dramática de la escena.¹⁸¹

¹⁷⁹ SELDEN, Samuel. Opus cit, p 171.

¹⁸⁰ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 172.

¹⁸¹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 173 y 174.

Existe una tendencia general en las escenas de grupo, a menos de estar cuidadosamente vigiladas, a que la acción se desperdigue fuera del centro. Es decir, un personaje avanza hacia las candilejas en medio del escenario y descubre que las personas con quienes desea hablar están en el proscenio, a la izquierda y a la derecha. El personaje, entonces, siente la tentación de volver la espalda al público para ver a sus compañeros; si lo hace, quizás estorbará el sistema visual y las líneas de contacto que el director ha preparado.¹⁸²



EL PROCESO CREATIVO DEL ESPACIO ESCÉNICO

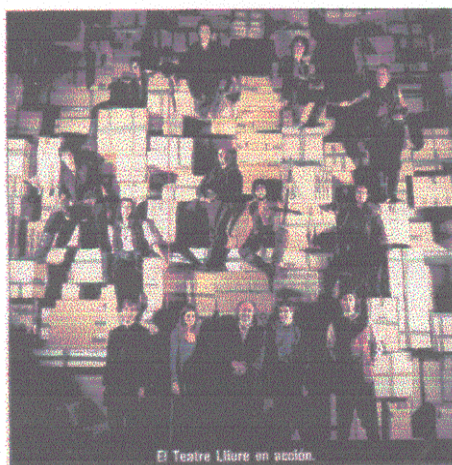
Por el criterio con que se concibe un espacio escénico se suele considerar de tres tipos:

FUNCIONAL, realizado como soporte estricto de la acción y sin una gran incidencia en el efecto emotivo de la obra.

PLÁSTICO, cuando la acción se inscribe dentro de unos ritmos formales que la vinculan a resultados estéticos además de emotivos.

SEMÁNTICO, cuyo carácter simbólico sirve para comunicar al público un mensaje no explicitado en el texto.

Tipos que algunos autores denominan como espacio dramático escenográfico, lúdico y metafórico.



Desde nuestro punto de vista estos tres tipos de planteamiento escenográficos, lejos de constituir un factor de clasificación diferenciadora, deben ser considerados conjuntamente en la creación de un espacio escénico por constituir valores formales y de fondo inherentes a una obra artística, que consideraremos incompleta si carece de alguno de ellos.

El resultado es que en todos los casos la subordinación a la estética se hace imprescindible, puesto que el espacio escénico es a la vez continente y

componente de una obra artística y su misión es reforzar el carácter de la misma. En el proceso creativo se deberá haber tenido en cuenta tanto la

¹⁸²SELDEN, Samuel. Opus cit. p 177.

organización del espacio físico, cubriendo las necesidades de la acción y componiendo sus formas de manera artística, como el factor ambiental para completar las sensaciones e impresiones plásticas que las formas materiales puedan deparar, creándose de ese modo unas imágenes capaces de atrapar el ánimo del espectador y apartarlo de la lógica que la mente dicta, para hacerle participar de la forma más intensa en la obra.

**El pintor al
subir al
escenario se
hizo
arquitecto
(El
Lissitsky)¹⁸³**

Sobre la utilización sistemática de los factores que hasta ahora se han considerado como influyentes en la plástica escenográfica, advirtamos que sólo deben considerarse como una orientación metodológica, ya que es muy difícil establecer normas fijas en lo referente a la creatividad. Sobre la diversidad en la alquimia de recursos para la consecución de un ambiente unificador de espacios diversos, el comentario sobre *Cegada de amor* de la compañía La Cubana en el Teatro Lope de Vega de Madrid (1996) es bastante claro:

La verdadera madre del cordero de este sorprendente espectáculo es una doble ruptura formal de la teatralidad canónica. Primero: la fusión de tres realidades, la cinematográfica, la del escenario y la del patio de butacas. Segundo: la teorización sobre la naturaleza del cine y la naturaleza del teatro, dos verdades convencionales a la postre; y dos mentiras convenidas y pactadas. Y lo que importa es ese concepto de realidad distinta, esa transgresión de fronteras y esa violación del himen de la pantalla cinematográfica que atraviesan los personajes y que sirven de telón de fondo a las reacciones del espectador y personal subalterno. Y la precisión técnica con que el cruce de fronteras se realiza.

Memorable esa continuidad de espacios y ese perfecto ensamblaje entre las tres zonas del territorio comanche liberado en que La Cubana convierte todo el teatro: asientos, escenario, pantalla.¹⁸⁴

Demostrado por lo expuesto, que en las propiedades que se contemplan en un espacio escénico bien concebido participarán tanto las dimensiones ambientales como las físicas, estas propiedades pueden resumirse en las siguientes, que se analizarán con detalle:

- Versatilidad para adaptarse a las diversas situaciones y localizaciones (plasticidad funcional) y capacidad descriptiva.
- Emotividad ambiental.
- Organización y coherencia entre los elementos que conforman el espacio.

VERSATILIDAD

Sobre la necesaria versatilidad de la escenografía ya se trató en un capítulo de la primera parte, pero ahora nos centraremos en el problema referido exclusivamente al espacio escénico.

¹⁸³GARCÍA PINTADO, Ángel. Cita en "El rapto", Cuadernos *El Público*, Madrid Noviembre 1987, nº 28 p 7.

¹⁸⁴VILLÁN, Javier. "Una gozada", *El Mundo* 28-1-1996, p 128.

Resolver de forma estética el problema de adaptación espacial a las diversas situaciones y localizaciones, no debe suponer una labor creativa en lucha contra la limitación de medios, pues la muy sofisticada y abundante maquinaria teatral de que se puede disponer facilita cualquier opción; el problema plástico de traslado ambiental y temporal que la obra requiera, no se resuelve en el plano estético bajando un telón para partir de cero cuando se vuelva a levantar, sino creando las condiciones sensoriales o ambientales que establezcan vínculos con el nuevo cuadro ofrecido y haciendo que éste sea verdaderamente efectivo para la continuidad en la estética de la representación, suponiendo ese nuevo cuadro una renovación y no una ruptura. Sirva de ejemplo una iluminación cuya intensidad baja suavemente al tiempo que disminuye la actividad en el escenario, justificándose de ese modo la oscuridad en que queda sumido el espacio y la luz que lo inunda al reanudarse la acción, o la característica salida violenta de escena de los personajes, en la que, si no se apaga la luz, puede subrayarse el vacío del espacio a la espera de ser nuevamente ocupado, por medio de una música o sonido tenso que se mantenga unos segundos hasta perderse cuando se reanuda la acción.

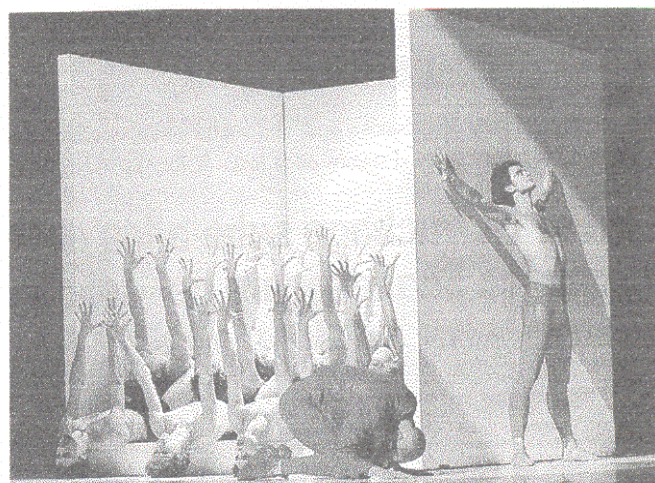
Refiriéndonos al decorado, cuando el escenógrafo José Hernández, en la antes aludida *Pelo de tormenta*, transforma los asientos del teatro en gradas de una plaza pública, establece el vínculo que le permite integrar al público en la obra, pues ya no está en el teatro sino en el lugar donde acontecen los hechos, por lo que el cambio de una situación a otra se hace más natural por estar integrado en ella.

El modo como se realice el cambio escénico es en sí un factor plástico que imprime a la escena naturalidad y fluidez. Sobre este aspecto e insistiendo en escenografías ya aludidas anteriormente, podemos considerar paradigmática la solución de Puigcerver para la *Yerma* de Víctor Martín, en la que el terreno árido y desnudo representado por un suelo elástico constituía el único decorado, y unos anclajes sobre el mismo permitían que, al ser estirado por cables, adoptara las diversas conformaciones que la obra requería, montículos, cuevas, etc. y ello se hacía a la vista del público sin que mediase ningún tipo de engaño visual, solamente se requería su complicidad, que no regateaba sorprendido por la forma tan simple y bella como se conseguía transformar el espacio escénico.

La opinión de Francisco Nieva sobre la forma en que se deben de resolver las transformaciones y su postura ante los tópicos es contundente:

La trascendencia de tener un plano elevado o bajo, de tener el telón corrido o descorrido no me parece tan enorme; como tampoco dividir la acción en cortinas y en oscuros, aunque lo preferible sea el desarrollo ininterrumpido y la transformación casi simultánea. La división en cortinazos es pesada dada la dinámica perceptiva y la impaciencia del público de hoy, estimulada por el cine. ... Que la destrucción o el simple olvido del marco tradicional del teatro no sea tan fácil nos lo puede resolver mejor que nadie la práctica profesional. ...casi todo

En este montaje de Maurice Béjart la separación de espacios no supone ruptura al estar concebido el decorado como un conjunto plástico continuo.



nadie la práctica profesional. ...casi todo el teatro moderno está escrito pensando en ese marco. El escritor mismo sabe que cualquier local a que su obra vaya destinada poseerá, por desgracia, idéntica estructura, e idealmente concibe su espectáculo desde el plano visual que es siempre el mismo.

A veces la necesidad de eliminar la ordenación frontal e ilusionística es apremiante. Otras veces, la necesidad de exaltar el clima o insistir en lo que los franceses llaman "depayssement" casi obliga a adoptar la anterior solución.¹⁸⁵

El que la buena plasticidad funcional o facilidad de transformación sea un mérito en la creación de un espacio escénico, no significa que éste se tenga que concebir como un muestrario de opciones y de inventiva permanente, pues se debe tener en cuenta que es necesaria cierta persistencia en la imagen para que puedan captarse sus valores, que no necesitan de grandes parafernalias en decorados y atrezzo si se han sabido sintetizar en imágenes puras.

Veamos el comentario a un montaje realizado en Madrid en Abril del 97, con una alteración absoluta no sólo del espacio sino de la actitud del público espectador al que convertían en espía por la necesidad de ver lo que sucedía en dicho espacio:

La Carnicería Teatro vuelve a la sala Cuarta Pared. Pero esta vez ha arrasado con las gradas en que se sienta el público. Tan sólo permanecen las últimas siete filas, desde las que los espectadores, sentados lejos, en lo alto, se ven obligados a espiar lo que pasa en el escenario. ...la verdadera acción se desarrolla dentro de un cubo de tres por tres metros en el que tres actores hacen gran variedad de acciones, más cerca de la performance que del teatro,...¹⁸⁶

De la austeridad se puede pasar al exceso en la utilización descriptiva del espacio escénico, que puede llegar a suponer un lastre en la esencialidad de la representación, sobre todo si es ballet, de lo que es clara muestra el siguiente comentario:

La pérdida de sentidos por saturación es lo peor que le puede ocurrir a alguien frente a la mejor fragancia o la vista más complaciente. Eso es lo que ocurre tras seis años con los programas de la Compañía Nacional de Danza. ... Lo que viene ocurriendo es que se pierde la capacidad de disfrute de sus muchos valores por pura saturación. ... Para su último adiós a las tablas, Duato ha guardado el estreno de Raptus. Es una obra de gran pretensión -montada en 1988 para el Nederlands Dans Theatre- en la que Duato pone imagen y marco estético al conflicto emocional que expresa la voz. Entre zonas de danza, con el sello de musicalidad del coreógrafo, predomina una acción descriptiva abigarrada y confusa que estorba a quien desea sensibilizarse con la atmósfera creada en escena.¹⁸⁷

¹⁸⁵MORALES NIEVA, Francisco. Artículo citado p 17 y 18.

¹⁸⁶MUÑOZ ROJAS, Ritama. "El grupo La Carnicería monta un mal rollo para que el público espíe", *El País* 18 - 4 - 1997, p 9.

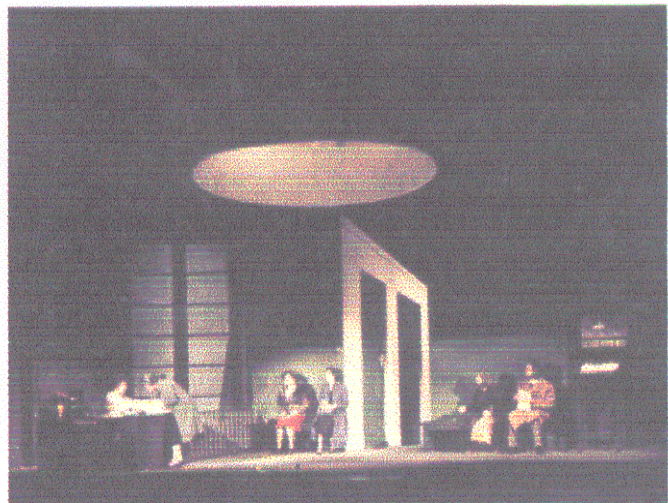
¹⁸⁷MARTÍN, Julia. "Saturación", *El Mundo* 24 - 11- 1996, p 57.

Dado que las dimensiones fijas del escenario pueden suponer un condicionante tanto por exceso como por defecto, centrados como estamos en el espacio teatral tradicional, y desde el punto de vista tecnológico, los recursos utilizados para evitar el efecto de caja o espacio cerrado son:

- Sugerir la prolongación del espacio por medio de telones, puertas, ventanas y vanos, así como definir planos de acción dentro del escenario que simbolicen otros espacios.
- Disposición oblicua o frontal de *patas* y planos que, además de disimular el efecto de caja, pueden facilitar la dinámica visual del espectador hacia zonas específicas del espacio.
- Prolongación del espacio inducido por la continuidad lógica de las formas componentes del decorado visible, como puede ser una línea de horizonte o la visión de sólo una parte de algo que se supone continúa fuera de nuestra vista.
- Evitar la barrera visual del fondo con cicloramas, creando sensación espacial por el gradiente lumínico.
- Crear la ilusión de espacio vertical por medio de gradientes de luz cenital.
- Proyecciones de formas sobre el fondo o sobre un tul en primer plano.
- Desaparición del fondo y laterales por oscurecimiento.
- Efectos de perspectiva, que clasificamos según dos grupos.

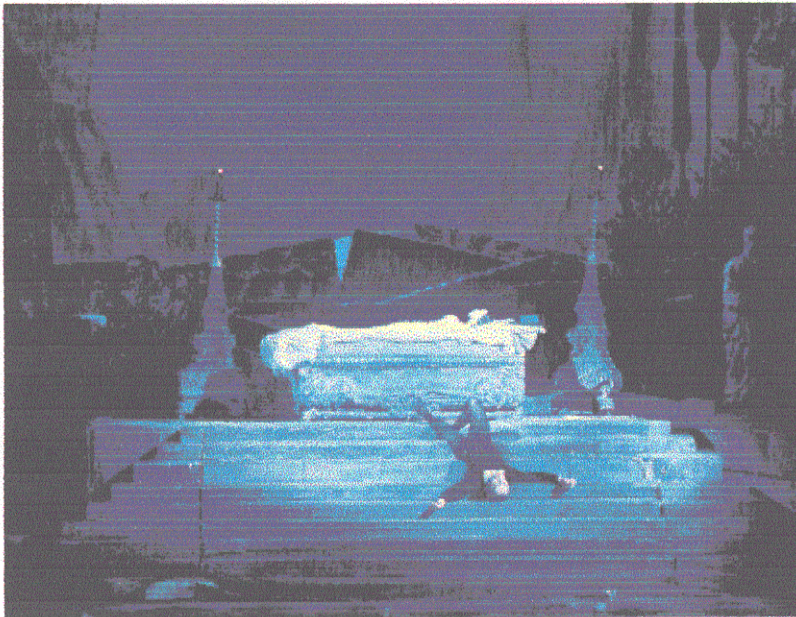
Perspectiva lineal.	Pintura de telones. Falsa perspectiva en las formas corpóreas.
Perspectiva aérea.	Gradientes de luz y color. Gradiente de sonido. Efectos evanescentes con tul o niebla.

- El movimiento de los actores, que suele adecuarse también para evitar la impresión de espacio cerrado manteniendo su ritmo cuando desaparecen entre bastidores o en la obscuridad y andando sobre plataformas móviles; el caso de los ballets es significativo sobre el recurso de volver sobre los propios pasos dando sensación de continuidad lineal en el desplazamiento. Este aspecto que es cometido del director escénico o del coreógrafo debe ser atendido, además, por la escenografía donde se ubica.



Imágenes del boceto de decorado para la prueba del agua y del fuego en *Die Zauberflöte* de Mozart, realizado en 1818 por Simón Quaglio, y escenografía de *The consul*, de Giancarlo Menotti, representado en 1972 en Spoleto. La perspectiva forzada es un recurso siempre utilizado que, además de proporcionar una mayor sensación espacial, sirve para crear la magia de las formas teatrales que, apoyándose en la realidad, las sublima.

Por el contrario los recursos que permiten centrar la atención en una zona reducida del espacio aunque éste sea visible en toda su extensión son:



Romeo y Julieta en una escena de ballet representado en el Bolsoi en la que se organizan los diversos factores escenográficos para centrar el interés en las dos figuras concretas, pese a ser perceptible todo el espacio que las rodea.

- La gradación o localización lumínica.
- Contrastes lumínicos y tonales.
- La contraposición dinámica (movimiento-quietud, compás-anarquía, etc.).
- La dirección de líneas compositivas y tensiones del conjunto.
- El sentido del movimiento escénico.
- La localización en la vibración sonora.

El efecto de estos recursos debe suponer una constricción del espacio que permite el acercamiento emotivo, ya que no físico, a la acción que se desarrolla en ese ámbito limitado.

En cuanto a las distintas ubicaciones que en la obra se propongan, cuanto mayor sea el número de éstas, mayor será el reto a la inventiva escenográfica, pues la acertada solución funcional y estética para resolver las diversas situaciones y sus espacios, es un mérito destacable cuando se trata de poner en escena obras que requieran muchos cambios, sea el caso de *Luces de Bohemia* en la que Valle Inclán plantea quince escenas en las que solamente repite una localización, con un ritmo de imágenes casi cinematográficas, influencia por la que llega, incluso, a proponer la inclusión de caballos o notas tan significativas como la de un ratón que se asoma por un agujero.

Como referencia a una manera práctica de resolver estas situaciones, analizaremos con cierto detalle la puesta en escena que José Tamayo realiza en el Teatro Bellas Artes de Madrid, en Noviembre de 1996 con ocasión de sus 50 años en el teatro, y con escenografía y vestuario de Pere Francesch:

Las indicaciones del autor sobre ambiente general y caracterizaciones de los personajes fueron respetadas al detalle pero el escenógrafo ignora, no sin razón, todas las indicaciones sobre puertas o ventanas que deben abrirse, y

solucionaba las entradas y salidas de los personajes a través de los huecos laterales que dejaban entre sí unas *patas* imitando muros de ladrillo gris. Tampoco se respetaba la propuesta de inclusión de caballos que, desde el punto de vista plástico podrían haber resultado de gran efecto, pero que en un escenario pequeño plantearían problemas técnicos serios, ya que por el tratamiento realista de la obra éstos tendrían que haber sido reales y no simbolizados.

Las distintas localizaciones fueron resueltas por medio de telones de fondo, en los que se plasmaban los paisajes e interiores propuestos por medio de emotivos y buenos dibujos ampliados y reproducidos fotográficamente sobre el tejido del telón. Dichos dibujos constituían un factor tan determinante en la plástica general que deben ser descritos con cierta minuciosidad.

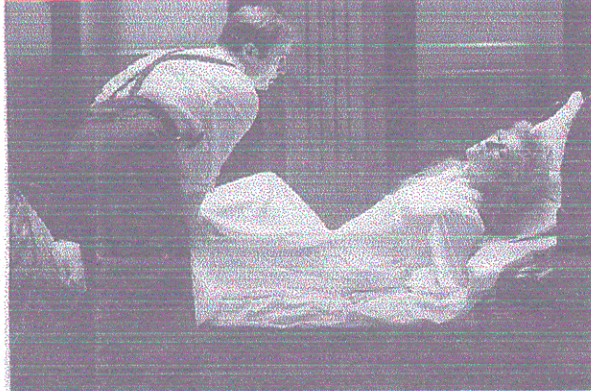
Los espesos dibujos en negro se realizaron a pincel con técnica muy suelta, que incluía raspados y frotados para aligerar zonas que pudiesen resultar excesivamente densas pese a que el estilo general lo era. Al ser posteriormente ampliadas esas imágenes, cualquier trazo suelto que daba gracia al dibujo se convertía en un contundente brochazo negro, de efectos plásticos tan jugosos como pueda ser el modelado temperamental de una escultura de Rodin, por lo que esas referencias ambientales adquirían un fuerte peso dramático que, además, era acentuado con un suave entintado de color agrio semejante al de las fotos antiguas coloreadas a mano o el ambiente sórdido de las pinturas solanescas, por lo que podemos considerar que el estilo traducía perfectamente el fondo conceptual de la obra, basado en el esperpento que es una figura exagerada y anacrónica con una gran carga dramática.

En un análisis crítico de la escenografía descrita en su aportación estética desde el concepto espacial, podemos indicar que:

- La plástica y estética de los telones se correspondía plenamente con el ambiente trágico de la obra, y ayudaba a ambientarla artística y referencialmente. Pero en el aspecto negativo debemos considerar que la reiteración de la fórmula gráfica, escena tras escena, saturaba de imágenes similares la sensibilidad del espectador que llegaba a aceptar casi como inevitable cada nuevo dibujo, consiguiendo desinteresarlo sobre la plástica de la obra según avanzaba ésta, ante la falta de novedad que se mantenía ininterrumpidamente.
- En el espacio escénico se conjugaba bien la disposición de los muebles para facilitar las evoluciones de los actores, a pesar de algunos convencionalismos en esta disposición, así como la falta en alguna escena de elementos que situasen a los actores a distintos niveles, evitando el monótono discurrir de la lectura visual siempre horizontal, pero ello es habitual en los montajes de poco presupuesto.
- A los mejor o peor considerados valores plásticos del espacio físico, se imponían los derivados de una sólida y contundente actuación capaz de crear el buen clima que rezumaba la puesta en escena, a la que ayuda de forma importante el acertado vestuario y atrezzo pese a su solamente discreta iluminación. Es destacable el detalle de utilizar para los muebles tapicerías de estilo simbolista en la escena del café con Rubén Darío.

- Los elementos unificadores ambientales (patas, telones, ambiente general, movimiento escénico, vestuario, color e iluminación), mantenían una constancia plástica que acentuaba la falta de algunos detalles diferenciadores o de sorpresa, imprescindibles para el espectáculo, por lo que el discurrir de la obra resultaba excesivamente monótono pese a los aspectos positivos apuntados.

Como resumen consideramos que el espacio estaba bien concebido plásticamente, pero mal dosificado en cuanto a su efectividad escénica por lo reiterado del recurso. El montaje mereció el calificativo de apresurado en un comentario de Francisco Umbral, y es que no es para menos cuando nos encontramos con un apoyo sonoro de una pobreza técnica manifiesta, una



Escena de *El yermo de las almas*

escenografía de Andrea D'Orico, en el Teatro María Guerrero de Madrid en Diciembre de 1996:

iluminación sólo discreta y algunas escenas de una pobreza plástica decepcionante, como podría ser la escena del ataúd que por poco imaginativa parecía propia de un montaje de teatro de colegiales.

Afortunadamente, los autores suelen ser más comedidos en cuanto al número de localizaciones, lo que facilita el montaje pero resta dinamismo, sea el caso de una crítica negativa sobre el estreno de *El yermo de las almas* de Valle Inclán, con

*Empieza la cosa con una importante escenografía de tipo realista que así, de primeras, pues lo promete casi todo. Lo malo es cuando, pasados los primeros cinco minutos, uno empieza a sospechar que todo aquel aparato va a permanecer allí durante las dos horas larga que quedan. Y así es.*¹⁸⁸

No obstante, en otra crítica se manifiesta como esa continuidad no fue un obstáculo para la percepción de los valores plásticos, que merecieron el reconocimiento del público pese a la flojedad de la obra:

*El propio Narros no se salvó de algunos choques de pies contra el suelo; pero el predominio fue para el aplauso, y para el elogio a la belleza del decorado y de toda la escena.*¹⁸⁹

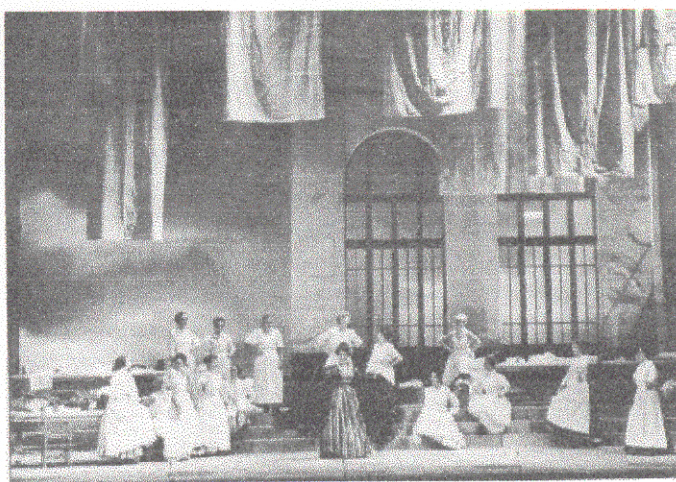
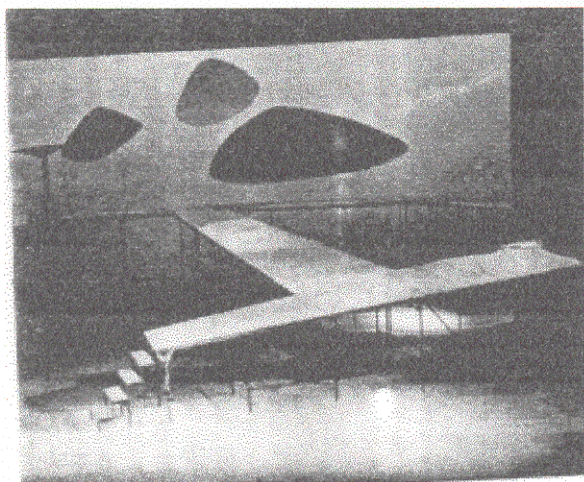
Las situaciones de cambio y transformaciones del espacio a que nos hemos referido, se corresponden en gran medida con la aplicación práctica de los estudios científicos y filosóficos que se han hecho sobre la percepción espacial bi y tridimensional, lo que nos conduce a insistir en este aspecto imprescindible para entender realmente el proceso creativo escenográfico, estudios que,

La percepción
espacial

¹⁸⁸TRANCÓN, Santiago. "Suspiros de melodrama", *El Mundo* 16-12-1996, p 44.

¹⁸⁹HARO TECLEN, Eduardo. "Una voz antigua", *El País* 17-12-1996. p 42.

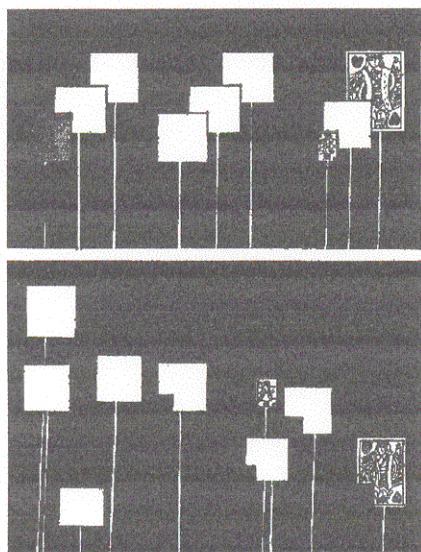
además, tienen también su reflejo en los demás temas que trataremos posteriormente, por lo que la atención que le dedicaremos queda justificada.



La enorme diferencia plástica existente entre el escenario de Calder para *Nuclear* (París 1952) y el taller de plancha de *La chulapona* (Madrid 1997. T. de la Zarzuela), radica en la concepción espacial del escultor que exalta la composición tridimensional, mientras que la composición del segundo corresponde casi a un concepto pictórico de cuadro bidimensional.

Sobre el reconocimiento de la distancia y del relieve, afirma Alvarez Villar la existencia de dos tipos de huellas, las que denomina primarias, basadas en la disparidad retiniana o visión estereoscópica, y las secundarias que son las consideradas en la práctica escénica para aumentar la sensación espacial.

Las huellas secundarias, utilizadas por los pintores realistas en sus representaciones, tienen un valor simbólico y se pueden exponer como:



Lo que se percibe en distintos planos puede resultar una imagen engañosa

- Hay tendencia a considerar como figuras más alejadas, a aquellas hacia donde convergen las líneas de la perspectiva.
- Los objetos más pequeños tienden a ser percibidos como más distantes en igualdad de condiciones. (personajes en las tablas del S. XIV p. e.).
- La figura borrosa se percibe como más distante que la clara.
- Hay cierto cambio en el matiz cromático con la distancia (p. e. montañas azules).
- Lo que oculta se percibe delante de lo ocultado, pero ésto debe acentuarse con distinción cromática.

Todos estas opciones descritas son aplicación más o menos directa de las, en otro capítulo anterior aludidas, leyes perceptivas de la Gestalt, palabra:

..que es la traducción más aproximada de "forma" en los manuales de Psicología, pero que significa etimológicamente "lo que está expuesto"

ante nosotros”, vale decir, lo que es Objeto (Objetum). Cuando hablemos de Gestalt en alemán lo haremos en el sentido sinónimo de forma, figura, configuración y estructura, pero no en el sentido filosófico a que debe su origen la palabra Gestalt.

Una “forma es, en efecto, lo que se presenta ante nosotros dotada de una cierta estructura que la identifica”. Pero esta definición no se aparta de la de Aristóteles, que considera la forma como lo que individualiza a la materia prima. Aristóteles y la escuela de Berlín se dan, pues, la mano con un puente de muchos siglos, pasando por la filosofía de Santo Tomás de Aquino.¹⁹⁰

El espacio escénico se conforma para ser objeto de observación, pero al mismo tiempo se configura con una forma específica por lo que se puede, por tanto, relacionarlo tanto con el aspecto etimológico de la Gestalt, como con su sinónimo de forma, a la que son plenamente aplicables las leyes perceptivas. La relación de las que influyen específicamente en el espacio y su posible traducción escenográfica creemos que completará el estudio del tema que tratamos:

La ley más importante de la percepción es la de que “la percepción de un objeto depende de la percepción del contexto”.¹⁹¹

Ley referida a la relatividad de la percepción, lo que en el espacio teatral se traduciría por que es lo que rodea a la forma lo que le da su verdadera significación, al mismo tiempo que hace más o menos manifiesta su presencia. Ello supone que *sólo en circunstancias artificiales podemos abstraer un objeto de los demás objetos circundantes.*¹⁹²

En la escena, por ejemplo, basta un foco centrado sobre una figura para construir un espacio aislado del resto, o una gama de color o una forma específica contrastadas pueden suponer un mensaje simbólico o iconográfico, y ello es algo que no se produce o no se percibe en un espacio no teatral, aunque ello sea en gran medida debido a la falta de atención con que observamos el discurrir cotidiano.

Dentro de la ley general descrita se inscriben una serie de leyes específicas (tomadas del texto de Álvarez Villar) que aún nos permiten ahondar más en la manera como se percibe el espacio escénico:

a) *Ley de la constancia del color.* Por la que un papel blanco se sigue percibiendo blanco pese a que la luz haya bajado hasta convertir su color en gris, debido a que sabemos que es un papel, cosa que no sucedería si se mirase solamente un fragmento del papel a través de un agujero. En la escena es un factor importante si tenemos en cuenta la permanente variación de la luz y con ella la respuesta de color de los elementos

b) *Ley de la constancia de la forma.* Por la que un sujeto copia como circunferencias una serie de discos que ve sobre una mesa, pero dibuja elipses si sólo tiene la visión concreta de los discos, lo que sucede debido a que en el primer caso está libre para corregir su impresión primaria por la impresión de los objetos circundantes; ley de aplicación escénica a perspectivas forzadas u otros efectos.

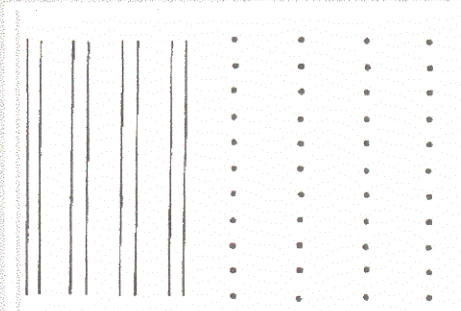
¹⁹⁰ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *El mundo mágico de la percepción*, Ed. Doncel, Madrid 1973, p 150.

¹⁹¹ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. Opus cit. p 151.

¹⁹² ALVAREZ VILLAR, Alfonso. Opus cit. p 152.

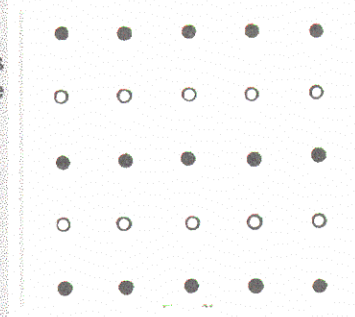
c) *Ley de la constancia del tamaño*, por la que una figura que al alejarse del espectador disminuye visualmente diez veces su tamaño, es percibida por éste como una imagen psíquica sólo dos veces menor. En las Cámaras de Ames, los ángulos de las paredes y las ventanas se hallan diseñados de tal forma que dan la impresión de una profundidad inexistente, lo que hace que si se contemplan a través de un orificio se vea como un pigmeo un individuo situado en la pared posterior, mientras que uno situado en la parte anterior se percibe como un gigante. Aplicable a sensaciones y engaños visuales.

d) *Ley de la proximidad*, por la que situados ante varios objetos iguales tendemos a agrupar en una estructura aparte aquellos de entre ellos que se hallen más próximos. Ello facilita la percepción de bloques dentro del conjunto.



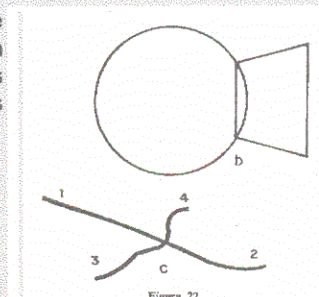
Pese a constituir una sola imagen, se tiende a considerar el grupo de líneas independientes de los puntos

e) *Ley de la similitud*, por la que se tiende a agrupar los elementos que son similares, y que en el espacio permite establecer afinidades y rechazos dramáticos.



Se tiende a agrupar los puntos con los puntos y los círculos con los círculos y no se tiende a realizar una agrupación horizontal heterogénea.

f) *Ley del destino y el movimiento común*, por la que en la figura se consideran que la 1 y la 2 son una misma línea y no se considera la posibilidad de que la línea sea la 1,3 o la 1,4. Afecta a los movimientos escénicos y a la lógica continuidad de las formas escenográficas.



g) *Ley de la pregnancia de la buena figura*, por la que se tiende a remediar las imperfecciones del objeto físico al ver perfecta una imagen conocida que se nos presenta incompleta o deformada. Que facilita la labor escenográfica al percibirse completas formas y espacios insinuados.

h) *Leyes del contraste figura fondo*, que afirman la necesidad de distinguir en una imagen una figura y un fondo, sea el caso de una hoja de papel cuyo fondo es la mesa que la sostiene, mesa que al ser contemplada como figura tiene de fondo la pared. Para la distinción se hace precisa la percepción de profundidad, que se relaciona con el relieve y la perspectiva lineal, ya que un objeto que se percibe lejano, pasa a ser fondo cuando se fija la atención en uno situado más cerca de nosotros.

La aplicación de las leyes gestálticas son, pues, fácilmente perceptibles en la práctica escenográfica, pues son las que facilitan que se pueda establecer una significación del espacio ficticio creado y su reflejo en el real, a través de la manipulación de los elementos escenográficos, además de por la metonimia, la localización e identidad lumínica y ambiental, y la semejanza y la simbología de la forma y el color.

EMOTIVIDAD AMBIENTAL

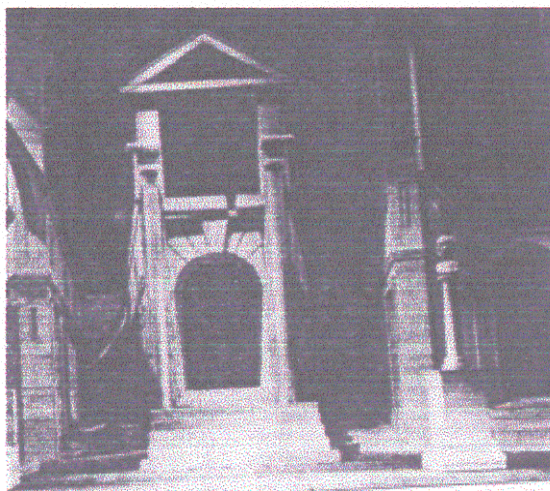
El ambiente bien conseguido se siente interiormente más que se percibe, pero son la capacidad de sugerencia de las imágenes y el sonido el primer acercamiento emotivo del espectador, y sólo será durante el transcurso de la representación cuando se concrete ese sentimiento que se asentará de un modo progresivo según avance la obra.

Del comentario a la obra *Ashes to ashes* dirigida por su autor Harold Pinter y escenografía de Eileen Diss (Barcelona 1996), extraemos:

*Apenas nos damos cuenta de que estamos ante un espacio de pétrea rigidez, carente de puertas. Las palabras, los silencios, el estar en el escenario con una comodidad que se aleja de todo histrionismo es sólo posible en actores con un enorme dominio de la interpretación que les permite mantener la tensión de cada momento, de cada silencio, de cada mínimo gesto o inflexión de la voz. Es una hora de gran teatro, un regalo del Mercat de les Flors y del British Council.*¹⁹³

El ambiente o clima debe atrapar la sensibilidad y embelesarla en el discurso, haciendo que se perciban como un todo armónico las diversas facetas artísticas que componen la obra. El que se asocie el ambiente con el espacio es precisamente por ese sentido envolvente de todo lo que se asienta o se produce en el escenario; es la atmósfera emotiva en la que respiran los personajes y sus acciones. Esta atmósfera debe transgredir los límites de la caja escénica e invadir todo el espacio, público incluido.

La fórmula por la que se define el ambiente es enormemente ambigua, debido a que en ello participan todos los factores escénicos y es la adecuada coordinación entre ellos para apoyar la trama, la que determina el resultado; al ambiente tenemos que considerarlo como un factor estético esencial, porque al influir en el ánimo con que el espectador percibe los valores de las diversas manifestaciones estéticas que componen la obra, se produce un fenómeno de retroalimentación por el que el conjunto de lo que hay o sucede en el espacio escénico provoca un estado emocional que facilita la percepción artística de lo que, precisamente, ha provocado esa sensibilidad especial. De la obra *Corazón de cine* representada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid leemos:



El sobrecogedor escenario de Balthus para *Estado de sitio* de Camus resulta significativo de cómo una adecuada escenografía puede impactar en el ánimo del espectador.

*El escenario es para esta obra un pedazo de Hollywood. Pero no el Hollywood cutre y real, sino el que todo el mundo se imagina, con el que todo el mundo sueña cuando oye esa palabra...*¹⁹⁴

¹⁹³RAGUE, María Jose. "Esencias pinterianas", *El Mundo* 3-11-1996, p 54.

¹⁹⁴MUÑOZ ROJAS, Ritama. "Corazón de cine", *El País* 3- 4- 1997, p 9.

Para analizar el efecto estético que el factor plástico ambiental puede deparar, se debe entender que el resultado depende de la respuesta del público ante la propuesta del escenógrafo, que deja de ser válida si la comunicación no se establece. Por ello hay que profundizar en los resortes del proceso perceptivo referido al espacio, pese a que ya anteriormente se tocaron en otros aspectos, para entender como deben estar articulados los elementos escenográficos para provocar la respuesta ambiental buscada.

En el libro *El mundo mágico de la percepción* de Alfonso Álvarez Villar encontramos unas notas muy interesantes sobre la problemática general de la percepción que él inicia con una consideración general en que manifiesta su postura gestáltica: La percepción no es una suma de sensaciones, y sobre esa afirmación aporta datos aclaratorios:

Efectivamente, los filósofos empiristas del siglo XVIII se habían detenido en lo que ellos llamaban la teoría asociacionista de las imágenes, conceptos, juicios, raciocinios, etc. Para ellos un juicio era la asociación de dos imágenes. Más adelante, gracias a Thomas Brown, el asociacionismo se convierte en una auténtica química mental en donde los elementos son las sensaciones. A toda sensación corresponde una imagen mental y toda imagen mental no es más que una asociación. Pero las imágenes mentales terminan combinándose entre sí, como en Química ocurre con los elementos, y forman asociaciones cada vez más complejas. Un centauro sería, por ejemplo, la asociación de la imagen del caballo con la del hombre, como el cloruro de sodio es una combinación de cloro y sodio.

*Pero aún en esta misma analogía química falla el asociacionismo, puesto que es obvio que la sal común es algo más que la suma del cloro y del sodio, ya que constituyen una combinación con propiedades específicas que nada tienen que ver con las propiedades cáusticas del sodio, su color plateado, etc., o con ese gas tóxico que es el cloro.*¹⁹⁵

Esta consideración le permite afirmar:

*Por ahora bástenos definir la percepción como la captación de un todo organizado, en donde precisamente el todo es más que la suma de sus partes. ... Las percepciones son, pues, únicas. Toda percepción es percepción "de algo que se distingue de otro". Durante la percepción, en otras palabras, reconocemos objetos, entes, mientras que mediante la sensación sólo percibimos la existencia del mundo en abstracto. Cuando una aguja me pincha, verbigracia, yo percibo el pinchazo de la aguja, pero no la aguja en sí con su forma determinada.*¹⁹⁶

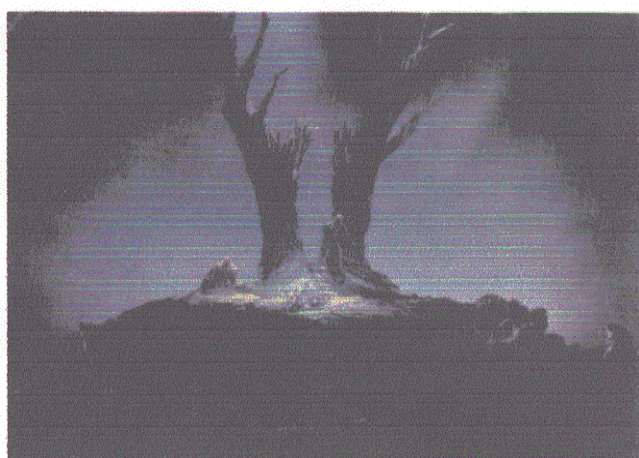
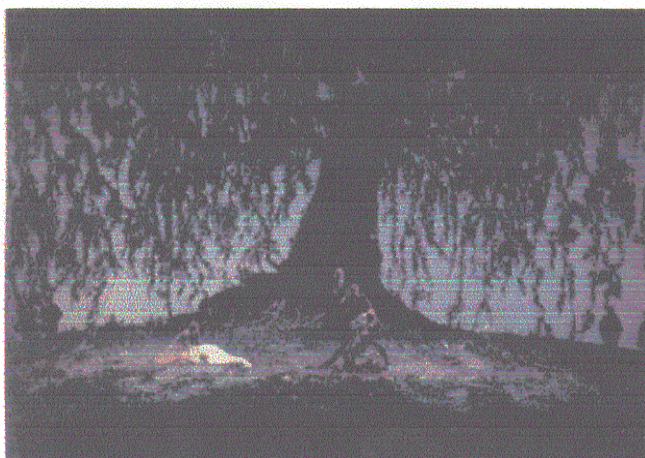
Al percibirse los estímulos, éstos se configuran en objetos, proceso que se denomina percepción. Desde nuestro punto de vista, y referido exclusivamente al tema que tratamos, en la percepción del espacio escénico los sentidos son estimulados mediante sensaciones para captar su forma y esencia, pero éste sólo será percibido como una obra artística si esas sensaciones han sido capaces de desencadenar algún tipo de emoción; en otras palabras: si durante

¹⁹⁵ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *El mundo mágico de la percepción*, Ed. Doncel, Madrid 1973, p 143.

¹⁹⁶ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *Opus cit.* p 145.

capaces de desencadenar algún tipo de emoción; en otras palabras: si durante la percepción se producen sentimientos de placer, rechazo, etc. que acentúan el carácter de la acción, el espacio escénico puede considerarse bien logrado, independientemente de la belleza en abstracto del mismo, pues no hay que olvidar que en teatro ningún factor puede independizarse del conjunto.

Al intentar rebatir, con los argumentos que nos aporta el autor citado, una concepción espacial exclusivamente asociacionista, lo que pretendemos es afirmarnos en la necesidad que tiene el escenógrafo, de conjugar factores emotivos ambientales con las sensaciones físicas dimensionables, para obtener un resultado plástico efectivo.



Como de entre las posibles sensaciones que los sentidos del espectador capten, hay algunas que tienen mayor incidencia que otras en el despertar de los sentimientos, podemos considerar que son éstas las que tienen un mayor protagonismo en la consecución ambiental, sea el caso de una sensación de profundidad, que captada visualmente no tiene tanta respuesta afectiva como puede ser la producida por medios sonoros, sobre todo si éstos tienen cierta aparatosidad, y consideramos que ello se debe a que el sonido sobrecoge o endulza el espíritu asociándose sensación y sentimiento, mientras que la visión sólo constata formas y los sentimientos que puede despertar tienen un fuerte componente racional.

Escenas de los actos 2º y 3º de *Tristán e Isolda* en las que el incremento de la sensación dramática se va acentuando de manera acorde con la evolución del decorado.

Es por ello que para obtener ambientes escénicos que trasciendan de la mera descripción e influyan anímicamente en el espectador, se deba de trabajar estimulando especialmente los sentidos que perciban sensaciones con respuesta emotiva, lo que supone la utilización de los medios dirigida a ese fin, como puede ser el crear una iluminación envolvente de un núcleo de figuras que las separe del resto, o unos impactos sonoros que coincidan con movimientos marcados de algún personaje, lo que supone acentuar su presencia en el espacio, y ello es importante debido a que nuestra atención se centra en lo que destaca del entorno, separando el campo perceptual en una forma dominante *figura* y otra más difusa *fondo*.

Entendiendo, pues, que una sensación en el mundo cotidiano se corresponde, por ejemplo, con un color o una textura y es la percepción la que hace que ello corresponda a un objeto concreto, en la sensación plástica teatral entran en juego factores simbólicos y emotivos que son los que crean esa categoría superior de la sensación que hace, por ejemplo, que un personaje vestido de

blanco se vea más amenazado e indefenso en un decorado en tonos oscuros que si éste tuviese tonos claros. Y, abundando en lo expuesto, la sensación producida por unas notas musicales aisladas es distinta a su percepción como melodía, pero ésta solamente transmitirá belleza si estas notas se han modulado adecuadamente para que transmitan emociones.

En el montaje en 1996 de *El libro de las bestias* la trascendencia de la obra se confió a su impacto plástico y sensorial y al tratamiento del espacio, de los que era responsable el director de arte J. J. Guillén:

*No ha cambiado tanto la poética dramática de Comediantes. Pese a la primacía del texto de Ramón Llull, sobrevive la idea del teatro como fiesta y como celebración. Un teatro cuyos fundamentos son las sensaciones, la riqueza plástica y formal, el tratamiento del espacio, la exaltación del color y el uso de los infinitos resortes corporales de los actores.*¹⁹⁸

Las sensaciones pueden transmitirse incluso desde los elementos inertes del decorado, sobre una *Traviata* representada en Munich en 1994 leemos:

*En este montaje conmovedor en su despojo de los muchos adornos que a veces enturbian el angustioso drama de la agonizante a quien se arranca con buenas palabras su consuelo, los decorados de Andreas Reinhardt subrayan lo opresivo de las fiestas, la fragilidad del jardín de la señorita Valery y lo precario de su último domicilio, reducido a un colchón en el límite del proscenio, la gran lámpara derrumbada en un lado y una puerta al fondo, la luz hacia la que Violeta se precipita cuando, en el instante anterior a la muerte, se siente plenamente feliz.*¹⁹⁹

Es, por tanto, en la adecuada transformación de sensaciones en emociones, donde radica la magia ambiental que proyecta al espectador en la dimensión de la obra, pues si tenemos en cuenta que el contenido estético de una obra no depende de que sea bella, sino de que sea significativa, en cuanto a que al espectador le diga algo sin necesidad de una excesiva carga intelectual, entenderemos que para la creación ambiental se pueda trabajar con plena libertad de acción y de medios con tal que la respuesta anímica sea positiva.

Cuando en relación al espacio *la percepción de la distancia y del relieve nos sitúa ya a medio camino entre la sensación y la percepción*,²⁰⁰ su efecto anímico se traducirá en una especial predisposición para sentirnos envueltos por el espacio escénico y por las emociones que por él discurren.

En la consideración del espacio escénico como atmósfera o ambiente que envuelve a los actores, las dimensiones y limitaciones físicas pierden importancia, pues entonces se organiza este espacio en base al modo en que

LA SELECCIÓN DE LOS ESTÍMULOS

La sensibilidad no capta cualquier energía del mundo físico; capta sólo aquellas formas de energía que pueden estimularla, es decir, provocar ese tipo de respuesta que es el conocimiento. Pero ni siquiera los estímulos que estamos en condiciones de recibir provocan siempre una sensación. Tienen que alcanzar una determinada intensidad para hacerse conscientes.¹⁹⁷

¹⁹⁷ RÁBADE, Sergio. *Filosofía*, Ed. Anaya, Madrid 1993, p 51.

¹⁹⁸ VILLÁN, Javier. "Fiesta y reflexión", *El Mundo* 12-1-1997, p 57.

¹⁹⁹ DEL AMO, Álvaro. "El esplendor de la renuncia", *El Mundo* 8-8-1994, UVE p 4.

²⁰⁰ ALVAREZ VILLAR, Alfonso. Opus cit. p 81.

los sentidos y el ánimo del espectador serán afectados durante la lectura de la imagen.

El escenógrafo deberá, por tanto, haber organizado el espacio de forma que además de quedar claramente definido ante el espectador, su conjunto sea capaz de transmitir unas emociones estéticas que, al no depender exclusivamente de la composición tridimensional, surgirán de las sensaciones que puedan transmitir los factores escenográficos individualmente o por su interrelación, aspecto especialmente interesante ya que nunca debe romperse el hilo de continuidad en la representación.

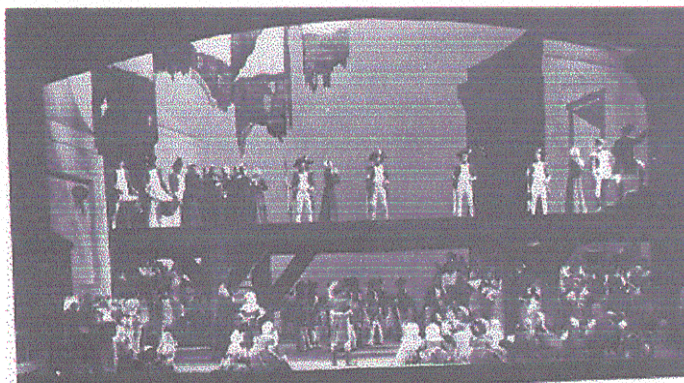
Dado que la respuesta a los estímulos es personal, podría temerse que cada espectador respondiese de manera distinta a las sensaciones escenográficas, sin embargo, por motivos biológicos hay una gran uniformidad en dicha respuesta puesto que:

...si nuestro sistema sensorial nos proporcionase un mundo ficticio, puramente constituido por nosotros, o con muy poca apoyatura en las cosas, nuestra supervivencia sería cuestionable.²⁰¹

Y ello justifica frases como las que leemos en el comentario al estreno en la Sala Cuarta Pared de Madrid de *Acera derecha*, en las que el comentarista parece conocer lo que el espectador, individualmente, siente ante una propuesta escenográfica:

Al espectador le llega al rostro el aliento de los personajes, le deslumbran los focos, es incorporado a la plasticidad hermosa a veces, repelente otras, y a la acción; la totalidad de un espacio que rompe todas las barreras y que integra en su proceso dinámico, el gesto, el estatismo contemplativo o la curiosidad de cada espectador.²⁰²

En la consecución del clima sería deseable, pero muy difícil, concebir el espacio escénico a partir de las sensaciones y emociones que debe transmitir, ya que los resultados podrían ser sorprendentes desde el punto de vista creativo dadas las ideas que pueden surgir desde la abstracción pero, normalmente, es durante el proceso creativo cuando el escenógrafo suele plantearse si los recursos expresivos que está utilizando pueden resultar efectivos.



Escenas de *Les dialogues des carmélites* de Francis Poulenc en Scala de Milán en 1957, y de *Au grand soleil d'amour chargé* de Luigi Nono en el Teatro Lírico de Milán en 1975. El organizar dos estratos escénicos permite una opción compositiva más amplia que, en el primer caso, ayuda a transmitir un mensaje bastante elocuente sobre la separación entre el poder y la sociedad llana, situando al poder en la posición de dominio que siempre ha tenido respecto a ésta, junto a unas referencias ambientales específicas de tiempo y lugar, mientras que en el segundo caso la escenografía de David Borovski parece obedecer a una búsqueda esencialmente plástica.

²⁰¹RÁBADE, Sergio. *Filosofía*, Ed. Anaya, Madrid 1993, p 54.

²⁰²VILLÁN, Javier. "El espacio infinito", *El Mundo* 10-3-1996, p 129.



La influencia de la plástica escenográfica resulta notoria cuando la publicidad necesita imágenes especialmente atrayentes

La plástica ambiental depende de la creatividad del escenógrafo a ese respecto,

en *La familia interrumpida* de Luis Cernuda con escenografía de Juan Pedro de Pascual (Teatro Lara de Madrid, 1966) el espacio es físico y localizado, pero al mismo tiempo tiene un componente rítmico sonoro que complementa el ambiente haciendo, en cierta forma, el espacio cobrar vida:

que

*Gustavo Tambascio trata de alzar la poquedad de la obra. Crear el escenario en el interior de un inmenso reloj de torre, dar vida al reloj representándolo en un percusionista que toca muy bien la marimba...*²⁰³

ORGANIZACIÓN Y COHERENCIA

Con palabras de Peter Brook, lo principal que hay que entender es que:

*No hay duda de que una sala de teatro es un lugar muy especial. Es como un cristal de aumento y también como una lente reductora. Es un mundo pequeño que fácilmente puede ser insignificante. Es diferente de la vida cotidiana y fácilmente puede divorciarse de la vida.*²⁰⁴

por lo que a la hora de concebir el espacio que acogerá una obra, se debe haber considerado todos los aspectos que configuran ese microcosmos teatral, y que supone:

Un proceso de documentación, que define la simbología y ambientación en el que se atenderán el texto, el movimiento y el contexto.

Un proceso de realización, en el que prima el factor sugerente del montaje, donde al concebir el espacio para la acción, se habrán organizado los elementos y medios de forma que el conjunto provoque el interés en el público, facilitándose de ese modo el acceso al contenido o significado intrínseco, aunque no exista una correspondencia puntual entre lo que se ve y las sensaciones que el espectador experimenta, lo que se explicaba porque el cerebro solo necesita, para la identificación de una situación, la correspondencia entre los rasgos estructurales, ya que se considera que es la experiencia espacial del individuo, almacenada en el subconsciente a través de códigos concretos de tipo sensorial, que no tienen por qué coincidir con las imágenes

²⁰³HARO TECLEN, Eduardo. "Mejor, perdida", *El País* 4- 10- 1996, p 44.

²⁰⁴BROOK, Peter, Opus cit. p 70.

escénicos diversos que hemos descrito, y que le permiten recuperar esa sensación, sin necesidad de que sus ojos tengan la referencia visual específica.

Veamos la forma en que, con sólo la luz como decorado, realiza este aspecto ambiental Nuria Espert en su última faceta de directora teatral, en la que recrea *Yerma* en versión de danza (Auditorio de Cuenca, 22-3-1996) :

*Nuria Espert ha matizado y ha dado ritmo escénico y ambiente a la obra. Su experiencia teatral está en el planteamiento y la organización de las claves dramáticas para que el público entre sin notarlo, se sienta envuelto en esa atmósfera trágica donde la sencillez es absoluta. La transmisión es a cuatro bandas simultáneas: danza, música, palabra y luz, y ése es su éxito.*²⁰⁵

En este proceso se trabaja en

- La definición del estilo y ambiente que conjuguen el concepto estético con el carácter de la obra.
- La composición de los cuadros, a la que se dedicará un capítulo posteriormente y que deberá articularse desde o para los personajes, pues si ello no se ha previsto toda la ambientación y decorado resulta superflua.

En dicha composición plástica el escenógrafo deberá haber tenido en cuenta, además de la organización puramente estética de los cuadros, los centros de interés y líneas dramáticas, en previsión de los recorridos visuales que el público realizará durante la traducción de las imágenes, así como el apoyo de los efectos ópticos y acústicos.

Durante el proceso se habrá concretando la forma y número de los elementos volumétricos que ocuparán la escena así como su operatividad, pues con ellos se compone en volumen; éstos elementos dependen en gran medida del género teatral pues, salvo excepciones, la ópera y el drama histórico requieren generalmente grandes escenografías mientras que el ballet o el teatro conceptual pueden llegar a prescindir absolutamente de estos. Señalemos la tendencia a asociar la pureza plástica con la austeridad de medios, debido a que se eliminan así posibles factores de distracción, recurso que incluso se llega a utilizar en óperas producidas con grandes presupuestos, como puede ser *La Walkyria* montada por Kirchner en Bayreuth en 1995, sobre la que se escribe:

Belleza plástica

*Por todo ello , en las situaciones que reclaman un contenido emocional se despoja a la escena de elementos superfluos y se quedan los personajes con sentimientos a solas, así, el segundo acto de La Walkyria es resuelto con una belleza plástica muy poderosa en el juego de luces y bloques geométricos elementales, y la escena final del tercero, el magnifico diálogo de Brunilda y su padre Wolan, adquiere tintes conmovedores en su desnudez plástica y conceptual.*²⁰⁶

²⁰⁵MARTÍN, Julia. "Tres manos maestras", *El Mundo*, 24-3-1996, p 120.

²⁰⁶VELA DEL CAMPO, Ángel. "Un Anillo...", *El País* 30-7-1995, p 25.



Como conclusión del tema desarrollado, apuntemos que cuando todas las propiedades descritas en este capítulo como convenientes se manifiestan en un espacio escénico, la influencia de éste en el resultado de la representación es enorme, pues supone:

- Originalidad e inventiva en su concepción.
- Coherencia con la trama y el fondo conceptual.
- Capacidad de sugerencia ambiental.
- Emotividad o capacidad de provocar sentimientos.
- Belleza, como obra plástica.
- Sentido espacial aglutinador de público y actores.

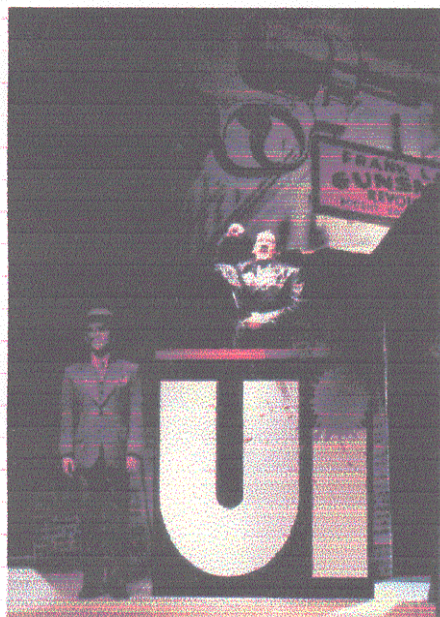
lo que nos permite encuadrarlo como creación artística ya que además:

- Tiene entidad estética propia derivada tanto de sus características intrínsecas, como de las que adopta para cada obra.
- Es manipulable por el escenógrafo y, por tanto, medio expresivo de su sensibilidad estética.
- Pese a que se conforma según las necesidades prácticas de la puesta en escena, ello se hace desde una esencial intencionalidad estética.



Decorado, atrezzo y vestuario

El inicio de una función supone para el espectador la aparición de un cuadro plástico que, en general, indica la estética y el tono en que se va a desarrollar el resto del espectáculo, durante el cual habrá variaciones, más o menos expresivas y más o menos bellas, que conformarán una sensación global que es la que en definitiva queda en su ánimo cuando abandona el teatro. En esa imagen global, la fuerza del texto, la actuación o la música junto a la del decorado se imponen, y sin embargo hay factores escenográficos diversos que han contribuido en gran medida a crear ese efecto, y que deben ser también, por tanto, objeto de estudio.



La evitable ascensión de Arturo Ui. de Brecht. Montaje de José Carlos Plaza en el T. Bellas Artes de Madrid.

El decorado, como marco referencial, ambienta la acción y parece el principal responsable de su estética, pero el vestuario es decisivo por la caracterización de los actores y no es un simple complemento, ya que su textura y su forma están enviando mensajes e impresiones visuales estéticas que son determinantes en el interés hacia el personaje.

El *atrezzo* lo constituye la serie de complementos necesarios del decorado a los que no siempre se les presta la debida atención. Puede suceder que un arma o un farol no se correspondan plenamente con el estilo o la época, y ello repercute negativamente en la armonía del conjunto, pese a que para gran parte del público el hecho pueda pasar desapercibido, o note algo extraño que tal vez no sepa definir. Posiblemente una escena de las menos efectivas de la puesta en escena en España

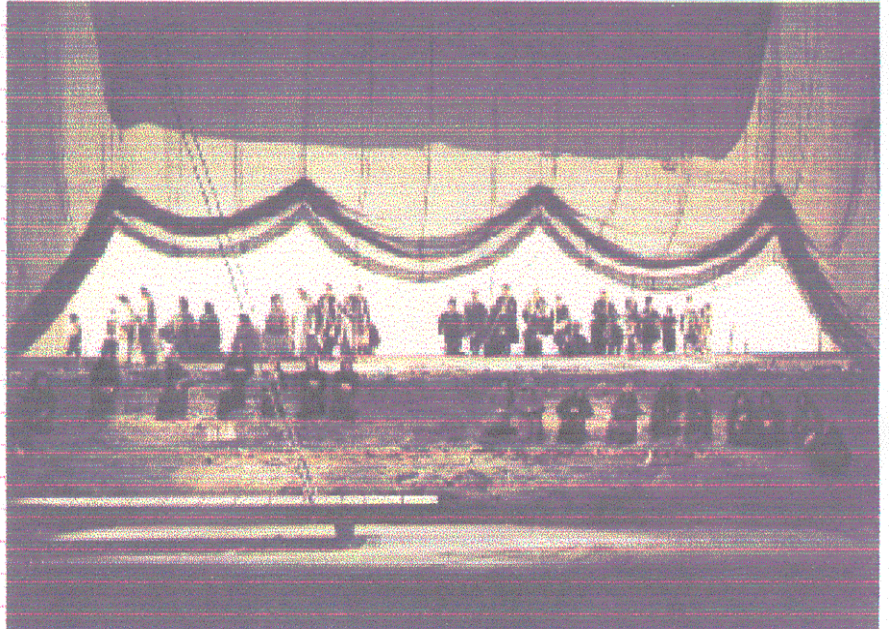
de *Eslavos*, sea aquella en la que un militar desgranaba unas canciones rusas tocando una guitarra, lo que era práctico pero no era convincente, ya que el espectador vería más lógico que se acompañara pulsando con el plectro una balalaika.

Justificamos el contenido del capítulo, además de por completar las ideas generales sobre decorado que se utilizaron en la definición del espacio escénico, por la necesidad de situar el valor estético verdadero de factores considerados complementarios, pese a que son importantes en la plástica. Hagamos la advertencia que el maquillaje y las máscaras se considerarán incluidas en vestuario por centrarse todos en la exaltación de un solo elemento escénico: el ser humano.

DECORADO

En el capítulo dedicado al espacio escénico, nos hemos referido al decorado como uno de los elementos conformadores del mismo y, por ello, aportando su concurso a las distintas soluciones espaciales, lo que ha supuesto una introducción a sus efectos plásticos espaciales y a su capacidad para crear sensaciones. Ahora entraremos a analizarlo desde su entidad propia.

El decorado da forma específica al espacio escénico, concretando una ubicación temporal y ambiental para la acción dramática. El decorado tiene, pues, que cumplir dos funciones: una, aportar los medios necesarios para realizar la composición dramática con movimiento, y otra, crear el marco sensorial y referencial en que se desarrolla la acción. Un bello espacio en el que no se puedan desenvolver los personajes con fluidez, supone una tara para el desarrollo de la obra teatral, que obliga a que un decorado deba concebirse a partir de la resolución del cuadro dinámico, lo cual se expuso en el capítulo del espacio escénico; el decorado, se dijo entonces, conviene que esté permanentemente abierto al cambio según, a través de los ensayos, se modifiquen las posiciones y actitudes de los personajes, pero en el medio comercial que desgraciadamente manda en la cultura teatral, resulta difícil mantener la base de un decorado sin concretar durante los cortos días de ensayo que, además, por ser próximos al estreno dejan muy poco margen para la construcción y pintura de las estructuras concebidas.



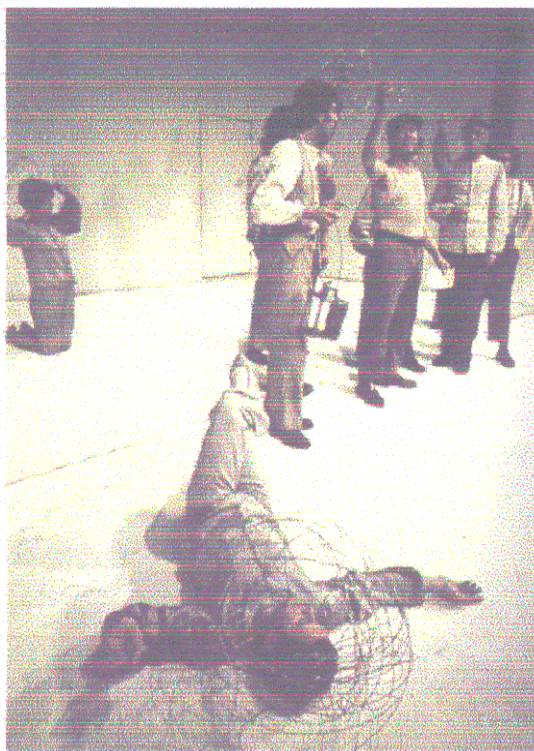
Exquisita imagen del prólogo de *Attila* de Verdi en la Scala, con decorados de Paolo Breggi y vestuario de Luisa Spinatelli.



En una composición dinámica de cierta riqueza, es natural que se intente aprovechar todo el espacio escénico y no limitarse al espacio llano del suelo escénico, por lo que es frecuente habilitar niveles distintos de actuación, para cuyo acceso las rampas y escaleras son unos volúmenes plásticos de gran interés por las diagonales que aportan a la composición, aunque el acceso puede realizarse por escaleras situadas fuera de la vista del público, cuando se trata de que la aparición del personaje suponga un cierto grado de sorpresa. También pueden elevarse los actores suspendidos por cables o realizar algún tipo de acrobacia que requiera la ayuda del decorado, por lo que solamente después de tener claras las ideas sobre movimiento escénico se puede proceder a configurar el espacio.

Nuestro *Fausto* ballet de Béjart con decorado y vestuario de Thierry Bousquet.

En la obra anteriormente aludida por su calidad estética *Eslavos*, la primera escena se encuadra en un decorado con dos niveles de actuación unidos por varios peldaños frontales que ocupan todo el ancho de la caja escénica, así como en la escena final la actuación es sobre una nube corpórea de basural, elevada sobre el suelo lógicamente, por lo que su acceso no está a la vista del público. Hay una ocasión en que los actores vuelan suspendidos por cables y otra en la que realizan saltos inverosímiles ayudados por una cama elástica disimulada en el suelo siendo pues, ésta, una obra de muy poca acción en la que se ha apostado por una composición dinámica rica, y se ha organizado el decorado a partir de la base de ese movimiento.



El sueño de una noche de verano, en montaje de Peter Brook

El teatro tradicional ha necesitado durante siglos de una fuerte infraestructura técnica para crear los espacios ilusorios ambientales y su cambio fluido, siendo un error frecuente el asociar la idea de fluidez plástica a que se produzcan muchos cambios de decorado y telones, cuando en realidad un cuadro escénico puede transformarse rotundamente con una variación en la iluminación, o la alteración de cualquiera de sus elementos. En el siglo pasado Delacroix protestaba contra la *invasión de los objetos en el escenario, los continuos cambios de decorado que son un hecho de un arte más perverso que adelantado...*²⁰⁷ y de que tenía razón es prueba el hecho de que prestigiosos directores actuales como Strehler, Wilson o Brook, suelen ser un tanto reacios a entrar en ese juego de ilusionismo que supone el cambio por el cambio y, con frecuencia, construyan sus montajes a partir de un solo decorado base, de solidez conceptual suficiente para mantenerse constante durante toda la obra, salvo leves cambios, sin merma de su capacidad de sugerencia

Respecto a la cantidad de volúmenes con que se compongan el decorado, el espectador actual no exige una gran abundancia de medios sino la expresividad y utilidad de estos según la situación, por lo que un mismo elemento escenográfico puede asumir diversas funciones, como es el caso de unas estructuras urbanas que en *Los miserables* se transformaban en barricadas al ser abatidas sobre sus soportes, o la tarima oval de un trono que, en *Calígula* decorado por Pedro Romero y aludida ya en un anterior capítulo, se considera como una mesa al situar asientos alrededor; en el primer caso el cambio de posición, de vertical a tumbado, transforma perfectamente la identidad del objeto al cambiar no sólo su función, sino al poder asociarse su abatimiento al caos que la lucha provoca en el discurrir de la ciudad, mientras que en el caso de la mesa la solución es práctica pero algo forzada ya que es la racionalidad del

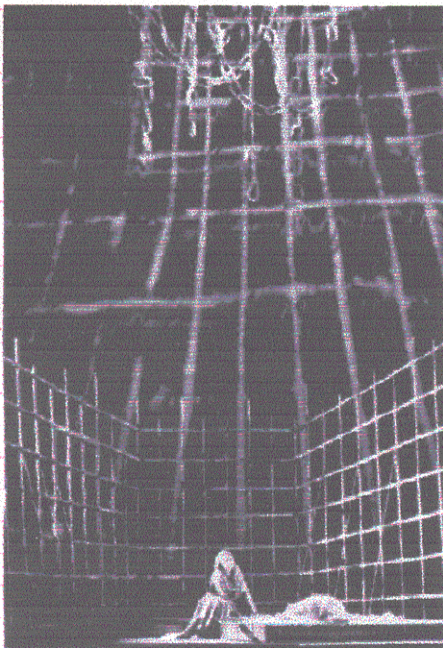
²⁰⁷ BABLET, Denis. Cita en "El pintor en el escenario", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid Noviembre de 1987, p 13.

espectador y no su subconsciente quien le hace ver ese elemento como mesa y no como tarima.

Como ya en el capítulo de composición se tratará en profundidad ésta, y en el estudio del espacio escénico se sentaron pautas para considerarlo desde sus funciones ambiental y referencial, nosotros concretaremos en este apartado las formas, las dimensiones y los materiales con que se suele configurar el decorado, del que las diversas ilustraciones que incluimos en este trabajo son ejemplos de sus variadas posibilidades plásticas..

Existen géneros, como puede ser la comedia en los que, normalmente, se utilizan decorados realista y la labor escenográfica más parece propia de un decorador de interiores que de uno teatral, ya que el resultado estético depende del mejor o peor acierto en la disposición de muebles, puertas y cortinas; en la ópera también es frecuente el decorado realista con telones y estructuras que simulan espacios grandiosos, aunque también cada día se imponen más las propuestas escénicas con decorados innovadores.

La forma



Primera escena de *Il prigioniero* de Luigi Dallapiccola con decorados y vestuario de Ita Maksimovna.

En el teatro concebido desde un especial interés estético-plástico, es frecuente que se trabaje con formas abstractas o con formas naturales que sufren un cierto grado de transformación, estilizándolas o recargándolas según el caso, por el que se intenta acentuar su valor plástico y expresivo. Este proceso es de gran interés para conseguir el marco irreal que debe apoyar la acción que, como también se ha dicho anteriormente, es un marco que cobra naturalidad precisamente por corresponder a una manifestación artística; sea el caso del decorado base de Enzo Frigerio para *L'Isola degli Schiavi* de Strehler, en el que la caja escénica, cubierto su suelo de arena, estaba encuadrada por unas columnas clásicas que soportaban un friso, como referencia a la época en que Beaumarchais concibió la obra, en un juego estético de combinación de formas y materiales difícilmente relacionables con un espacio normal.

A pesar de la exigencia para un decorado de cubrir la acción a desarrollar, la libertad para el creativo escenográfico es enorme, pues las posibilidades ambientales son tan abiertas como pueden serlo las posibilidades estéticas y, si bien en una obra de éxito se suele repetir el decorado, puede darse el caso de que según el concepto del director una misma obra tenga bases plásticas diferentes. El recargado decorado realista ideado por Tony Cortés en 1994 para *El cerco de Leningrado*, imitaba los interiores del escenario de un teatro en ruinas y, en nuestra opinión, carecía de fuerza plástica por su falta de

originalidad, ya que unos paramentos derruidos, un apunte de maquinaria teatral y basura desperdigada por doquier no suponen ningún alarde de inspiración, mientras que un comentario sobre la representación de la misma obra en el Teatro de la Colline en París, parece apuntar otra línea estética muy diferente:

*...en un montaje escenográficamente limpio, ascético, muy de diseño.*²⁰⁸

El decorado puede ser portador de valores simbólicos lo que, lógicamente, influiría en su conformación, como puede ser un paramento limpio y aséptico como señal de pureza, cuya antítesis serían los paramentos barrocos de burbujas desbordantes diseñados por José Hernández para *Pelo de tormenta*, en los que se simboliza la descomposición del entorno social. Y es que las formas voluptuosas y exageradas son la imagen lógica en una obra que inspira a su autor Francisco Nieva estas líneas:

*Y, puesto el teatro a embaucarnos, a encandilarnos y llevamos por los derroteros del aquelarre y la orgía, el propio teatro del mundo descubre al final que sólo es tramoya espectacular, que incluso su vieja maquinaria se está pudriendo - "cimentada está por las ratas" - y cada vez escasean más los medios intuitivos de comunión entre los hombres - "los vecinos del mundo" - como lo es el propio arte del teatro, en tanto que transmisor de sistemas complejos de pensamiento, que ahora se apaga sofocado.*²⁰⁹

Aunque en otro aspecto, simbólico fue también el decorado realista que concibe el mismo autor para *La vida breve*, con el que se reinauguraba el Teatro Real de Madrid en Octubre de 1997: un paisaje costumbrista con el mismo color y encanto de una acuarela de Fortuny, en el que se incluyen alusiones al arte español, como son unos niños con un cántaro o una alegoría de la Fragua de Vulcano. En la misma gala coincidente con el Día de la Hispanidad, para el *Sombrero de tres picos* se reproducía el decorado y vestuario diseñado por Picasso en su día, lo que constituía una doble carga simbólica por encima de la contenida en la forma inmediata.

Partamos de que la gama de posibilidades de variaciones de la forma y disposición de un decorado es infinita, y solamente depende de la inventiva del creativo. Como dato pensemos como ejemplo que sólo la metonimia permiten significar un pueblo con sólo colgar unos tejados estilizados sobre el escenario, lográndose que las paredes y muros, que podrían ser un estorbo para la acción, cobren cuerpo en la lógica del espectador pese a no estar presentes y, a partir de ello, imaginemos las opciones que este recurso facilita.

El carácter y época del decorado se consigue por detalles que sean significativos para el espectador, y que no tienen por qué ser descriptivos; sintetizar las formas arquitectónicas por sus líneas definitorias, como puede ser la silueta a contraluz de un arco sin que se perciba su estructura, es algo que permite un juego plástico abierto sin perder la referencia específica de lugar y tiempo, igual que un espacio cerrado significado por líneas en perspectiva muy

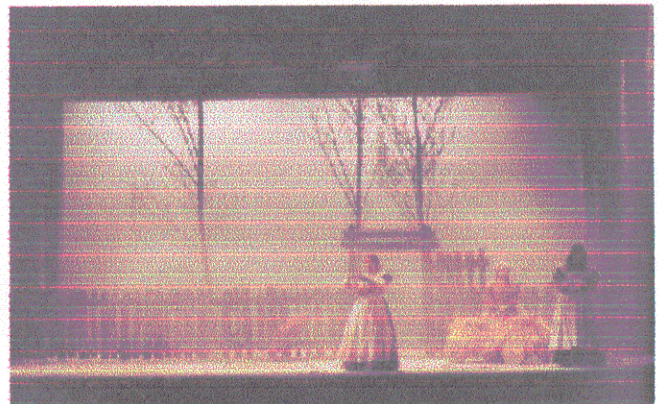
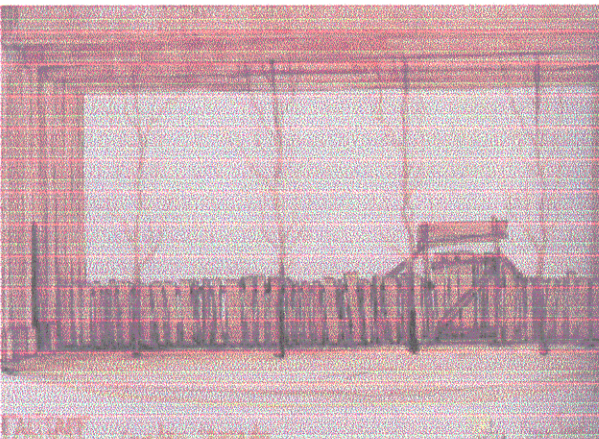
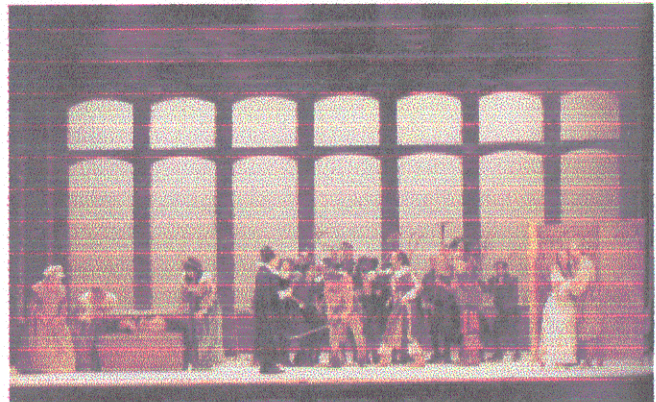
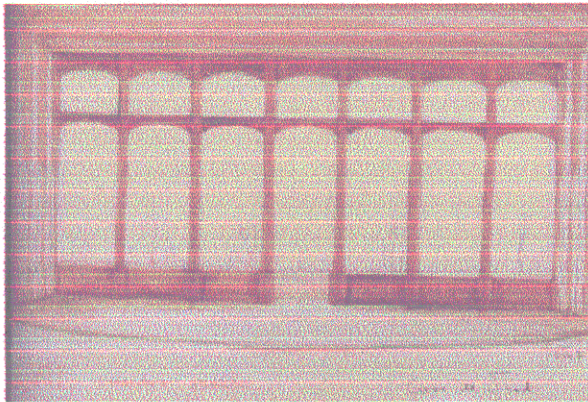
²⁰⁸ FONDEVILA, Santiago. "José Sanchís en el Nacional...de París", *La Vanguardia* 5-5-1997, p 34.

²⁰⁹ NIEVA, Francisco. "Pelo de Tormenta y Nosferatu", *ADE* revista de la Asociación de Directores de Escena. Madrid Abril/Junio 1997, p 23.

forzada o distorsionada sitúa la acción automáticamente en una dimensión onírica.

Sobre la realidad del teatro actual, Peter Brook nos advierte de que persiste en el público la nostalgia hacia los valores propios de un teatro ya superado, dentro de lo que se puede inscribir la estética tradicional y grandielocuente de la escenografía:

No debemos dejarnos engañar por la nostalgia. El mejor teatro romántico, los refinados placeres de la ópera y del ballet fueron en todo momento toscas reducciones de un arte sagrado en su origen. Durante siglos los ritos órficos se transformaron en sesiones de gala; lenta e imperceptiblemente, el vino se fue adulterando gota a gota.²¹⁰



No obstante, hay ocasiones en que no viene mal un cierto respeto hacia los valores consagrados por la tradición, pues el público se ha educado en ellos y deben ser tenidos en cuenta. Ante la polémica suscitada sobre la orientación del Teatro Real de Madrid, con motivo de su reapertura, Francisco Nieva en un extenso artículo de primera página en el diario ABC defiende la conservación de algunos de dichos valores que tienen que ver con el carácter y ambientación, lo que se constató en sus colaboraciones inaugurales:

No se explica uno demasiado bien que un director de escena musical, al que necesariamente le tiene que gustar la música de Verdi, que tiene que estar históricamente al corriente de su mundo, vea desarrollarse

Las imágenes son ilustrativas del respetuoso trabajo ambiental de Puigserver cuando una obra requiere una ambientación naturalista.

²¹⁰BROOK, Peter. *El espacio vacío*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1987, p 31.

"Trovatore" en ese cubo plateado y espejante, por imitar una remota puesta en escena de Brecht, de su famoso "Galileo". Claro, lo difícil es hacerlo como Verdi soñaba, añadiéndole un poco más de aceptación convencional a su mundo, pero sin que nosotros perdamos nuestra moderna identidad. Invoquemos el romanticismo musical respetándolo, dándole plena beligerancia en nuestra sensibilidad, seamos fieles a su primigenia intención. Si Verdi está vivo, por algo será. Lo demás no tiene importancia y no lo podemos modernizar a la fuerza. ¿Qué quiere ver el espectador? Lo que tienen previsto ver, que "Cavalleria rusticana" suceda bajo el sol mafioso de Sicilia y a principios del siglo XX.

...¡La novedad! Cuánto nos hemos aburrido en su nombre. Ciertamente cosas peores que aquellas se han llegado a hacer. El teatro en la segunda mitad del siglo XX se ha desestructurado muy convenientemente, con lo cual ha quedado a la altura intelectual que se le reclamaba. Pero ya cometido ese alarde, bien puede discurrir por cauces menos oblicuos y minoritarios.²¹¹

Aunque ello no impide que el público acepte cualquier escenografía si ésta se justifica adecuadamente, sea por el carácter general de la puesta en escena, sea por el ritmo nuevo con que se concibe, y ello se constata en las líneas que extraemos de un crítica a un montaje de ópera:

¿Por qué la ópera tiene que vivir anclada? Ésta es la pregunta que debe haberse hecho el cineasta alemán Johannes Schaaf, autor de la escenografía de la grandielocuente ópera de Giuseppe Verdi "Aida", que se presenta en el teatro de la ópera de Zurich despojada de la pompa faraónica del viejo Egipto para trasladarla al escenario moderno y relativamente modesto de una región actual de Oriente Medio, en la que no faltan bombas, turistas o conflictos religiosos.

Sobre la respuesta ante dicha alteración el comentarista es contundente:

La mayoría del público, acostumbrado a que este prestigioso centro operístico de la capital financiera helvética le depara todo tipo de sorpresas en el terreno de lo experimental, se rindió sin concesiones tras su reticencia inicial, a esta nueva visión de la ópera de Verdi...

Y la clave de dicha aceptación debe considerarse que está en la adecuación del decorado a una variante en la concepción musical, y en el mantenimiento del concepto de defensa ante una horda invasora, aparte de que no se pierde el ambiente exótico:

La unión de Hamoncourt, que por primera vez dirige una ópera de Verdi, y de Schaaf, que también trabaja por primera vez en Zurich, aún respetando pulcramente libreto y la música, ha logrado metamorfosear la solemne Aida en una obra intimista, de la que han eliminado todo fasto, más propicia de la música de cámara que de una gran orquesta, alejándola años luz de lo visto y oído hasta ahora...

²¹¹ NIEVA, Francisco. "El gran veneno de la ópera", ABC 18-6-1997, p 1.

*Así, una región de Oriente Medio ha reemplazado al viejo Egipto en la acción. Los invasores son ahora hordas de turistas que llegan pertrechados de cámaras de foto y de videos, para perpetrar su particular ametrallamiento a golpe de flash y clic de sus aparatos durante la célebre marcha de Aida.*²¹²

Es evidente que el mejor decorado surge del acierto en la consecución ambiental, por lo que sin necesidad de alardes técnicos, un decorado efectivo se puede llegar a conseguir solamente desde la sensibilidad y la inspiración. En la XXVIII de Sitges Teatre Internacional (STI), la directora búlgara Catalina Buzoianu monta *El pelícano* de Strindberg en un nuevo teatro abierto para el circuito del festival y la crítica comenta:

*Se trata del antiguo Mercat, junto al ayuntamiento, un caserón sin ningún requisito convencional para convertirse en un espacio teatral idóneo y que, no obstante, el rebosante genio de Buzoianu transformaba en inmejorable albergue de pasiones dramáticas conmovedoras.*²¹³

Donde la novedad no puede ser objeto de crítica es en los montajes de obras contemporáneas inmediatas para las que, al carecer de referencias anteriores, su puesta en escena original es un reto permanente para la creatividad. El espacio escénico se configura físicamente con el decorado específico de cada obra, en el que se deben apreciar como factores plásticos:

- La capacidad evocadora de los elementos utilizados.
- La capacidad plástica de su ordenación.
- La originalidad e inventiva con que se utilicen los materiales.
- La originalidad e inventiva con que se utilice la tecnología teatral.

Las formas abstractas o las enseñanzas compositivas que de su utilización se han derivado, han supuesto a la plástica teatral una depuración conceptual absoluta. En su momento Schlemmer consideró que las formas abstractas en el decorado harían una labor de catarsis que purificarían el teatro:

El sentido de estas representaciones (del teatro de la Bahuaus) es aportar la prueba de que, de una nueva concepción del edificio escénico, debe, necesariamente, salir una reestructuración del conjunto del complejo teatral. En cuanto el poeta haya experimentado este espacio y esta construcción nacidos de un mundo imaginario, tendrá, necesariamente, ideas y materiales nuevos. Habiendo sido arrancado de sus representaciones de tarjeta postal en las que el antiguo teatro le mantenía encarcelado, comprenderá que existe un mundo escénico abstracto, que dispone de medios muy honorables para crear una ilusión que no es menos estimable que esta segunda naturaleza que se trasplanta habitualmente en el escenario. Y no cabe duda alguna de que, ante este arsenal de nuevos medios, el director no sabrá que hacer; no cabe duda alguna de que el actor, en este espacio, en este edificio

²¹²FERNÁNDEZ, Ana. "Harnancourt dirige en Zurich...", *El País* 4-3-1997, p 38.

²¹³BENACH, Joan-Anton. "Una excepcional versión de El Pelícano ...abre el festival de Sitges", *La Vanguardia* 8-6-1997, p 72.

*abstracto, se dará cuenta de que se comporta de manera distinta a como lo hace en su casa, en la calle, o en el Teatro de la Corte en 1890.*²¹⁴



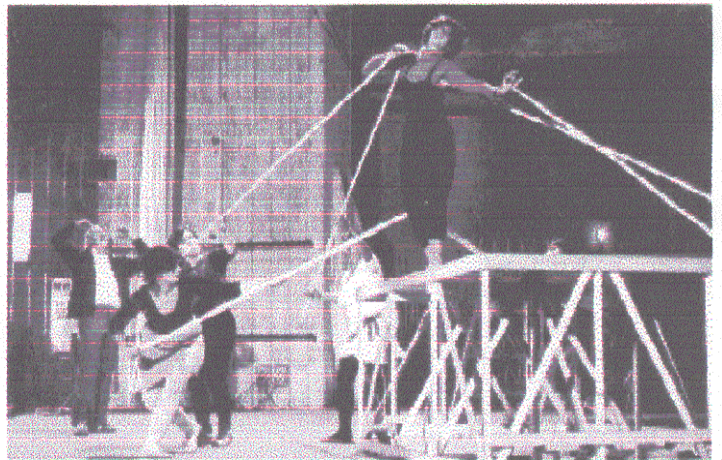
La danza contemporánea es especialmente austera en el decorado, pero cuando lo incluye, éste tiene normalmente un estilo moderno y lineal como corresponde a los nuevos conceptos estéticos sobre su plástica. Imagen de *Petites pieces montées* de Philippe Decouflé, T. de la Zarzuela de Madrid (1994).

El decorado, pues, es un conjunto plástico cuya única limitación es la derivada de los medios y, sobre todo, de la creatividad y sentido del escenógrafo, que es quien hace posible que cuatro elementos bien dispuestos puedan significar todo un mundo. Lo esencial es que se componga desde la doble finalidad de asistir funcionalmente a la acción y dotarla del marco ambiental adecuado, y si ello es percibido como natural, pese a no serlo, podemos decir que se integra perfectamente en el artificio expresivo que es la puesta en escena.

El Nobel de 1997 Dario Fo y los actores durante el ensayo de *La historia del soldado* de Stravinsky, ballet leído, tocado y danzado.

Las formas del decorado deben pues:

- Resolver los desplazamientos con un sentido plástico de composición del movimiento.
- Tener capacidad plástica para configurar más de un espacio o situación.
- Aportar referencias, más o menos realistas según sea la obra, que permitan situar la acción en el tiempo y el lugar.
- Apoyar visualmente el fondo conceptual de la obra.
- Mantener una estética acorde con el estilo de la representación.
- Significarse como elemento artístico, pese a que no debe entrar en colisión con la percepción de la belleza de los otros componentes de la puesta en escena, con los que deben estar coordinadas para resaltarlos si fuere necesario.



Una ambientación de gran originalidad a la que es necesario referirse por contener todos los puntos señalados, es la diseñada para *Pelo de Tormenta*, en cuyo cuaderno didáctico se indica al espectador lo que la ficción del decorado y la puesta en escena le pueden deparar:

²¹⁴SCHLEMMER, Oskar. "La construcción escénica moderna y el escenario", cuadernos *El Público* nº 28, Madrid Noviembre 1987, p 47.

*Vas a disfrutar una pequeña aventura que se produce en escasos metros cuadrados. Sin embargo, todos los elementos escénicos van a convertirse en elementos simbólicos; un panel de madera puede ser la pared de una casa lujosa del siglo pasado, un actor al que solemos ver en las series de televisión se transforma en un héroe romántico, la luz de un foco resulta ser los rayos del sol y pequeños trozos de confeti blanco se convierten en abundante nieve. Abandónate a las diferentes sensaciones que vas a recibir; ten la sensación de acudir a un suceso lleno de magia.*²¹⁵

Y es magia la que se consigue desde el momento que el espectador accede a la sala por pasillos transformados en parte del escenario y que luego utilizarán los actores, se sienta en gradas con colgaduras y adornos vegetales frontales, y los constantes efectos y sorpresas se produce a su alrededor.

Esta integración descrita permite aclarar que, pese a que se asocian a la idea del decorado las estructuras y los telones tratados para imitar arquitecturas y paisajes o para constituir un fondo plástico abstracto, éste también se compone con elementos de cierto volumen como muebles, cortinajes, ornamentos florales y focos luminosos que, además de participar en el conjunto, tienen un valor estético intrínseco; sea el caso de los hermosos e inquietantes maniqués anteriormente aludidos que Nieva vistió para Marsillac y que el escenógrafo conserva en su estudio como elementos de decoración. Muchos de estos elementos, en ocasiones vulgares, se encuadran dentro del apartado de *atrezzo* y no tienen por que ser especialmente bellos, pero es el escenógrafo quien les da su verdadera dimensión plástica integrándolos en el decorado o utilizándolos como piezas significativas del mismo dándoles un valor señalado, algo sobre lo que se debe reflexionar y que siempre se ha planteado como la gran cuestión de la Escultura: cómo singularizar un objeto respecto del entorno para que sea efectivamente arte.

Evidentemente el espacio disponible es el determinante de las dimensiones del decorado en cuanto a extensión, pero plásticamente lo que a nosotros nos interesa, es la medida tanto del espacio que se representa como la de las formas que lo configuran. En el capítulo dedicado al espacio escénico vimos que éste no se somete a limitaciones físicas gracias a la utilización adecuada de las leyes perceptivas, y son las formas del decorado las que facilitan esta imagen, unas veces por sus dimensiones distorsionadas y otras por su adecuada disposición para este fin.

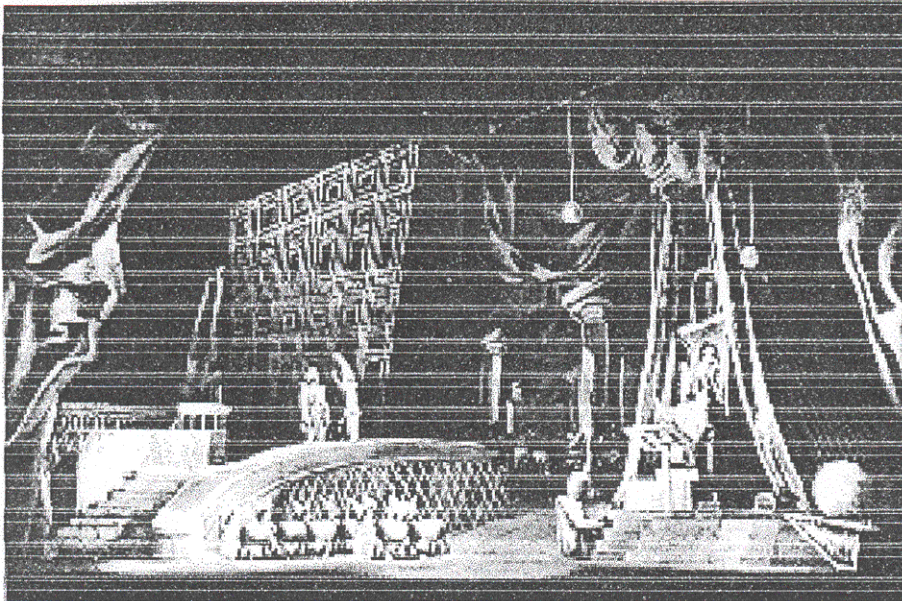
Las
dimensiones

Cuando el decorado no tiene que ser naturalista, es cuando mayores son sus posibilidades plásticas, al haber pocos condicionantes iniciales y por ello dejar paso libre a la creatividad del decorador. En su momento, el trabajo de los artistas abstractos fue decisivo para la evolución de conceptos, esencialmente sobre la belleza de la simplicidad:

...Es preciso subrayar también el último trabajo de los constructivistas - los hermanos Stenberg y Medunetski -, que constituye un nuevo descubrimiento para la escenografía. Edificaron un telón hecho de láminas de madera, verticales (como una celosía), que se dividía al

²¹⁵ PÉREZ COTERILLO, Moisés. Programa guía de *Pelo de tormenta*, p 1.

*abrirse, retrocedía en semicírculo y formaba el fondo del escenario. Las superficies no estaban pintadas, sino iluminadas según las necesidades, por haces de luz coloreados.*²¹⁶



Decorado de 1942 para *I capricci di Callot* de G. F. Malipiero en el Teatro de la Ópera de Roma, en el que se puede observar la riqueza de espacios y posibilidades estéticas obtenidas por el acertado y sensual diseño escenográfico

La relación normal entre las formas escénicas y el actor obliga a que, tanto si es con volúmenes abstractos como si son figurativos, existan ciertas normas en su disposición y concepción:

- Instrumentalidad al servicio de la acción.
- Accesibilidad visual, por su disposición de menor a mayor en altura.
- Disposición radial o periférica para facilitar el movimiento de actores en el centro del escenario, o por áreas según convenga.
- Volúmenes acordes con el carácter de la obra y el espacio en que se instalan.
- Ubicación que facilite el cambio.
- Versatilidad para ser utilizados en más de un cuadro.

Como ilustración sobre la necesidad de adecuar la dimensión de los elementos escenográficos al espacio escénico, tomemos de ejemplo el montaje diseñado por Mark Fischer para el WORD TOUR '94 de los Pink Floyd. Su instalación en estadios deportivos y espacios naturales y la enormidad de vatios de sonido y luz a emplear, obligaba a unas dimensiones excepcionales del escenario, con el riesgo de que el grupo musical quedase minimizado.

De fondo se construyó una pantalla semicircular que soportaba cientos de focos que, al distribuir la luz en forma radial, convertía a los músicos en centro de interés desde el que emanaba o hacia el que convergía el torrente luminoso, mientras que unas rampas desde el suelo al escenario evitaban el choque frontal cortante con el público, y le invitaba a deslizar la mirada hacia lo que sucedía en ese espacio elevado. Como las figuras de los músicos eran

²¹⁶ LISSITSKY, El. "De la pintura a la arquitectura", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid Noviembre de 1987, p 37.

pequeñísimas en comparación al marco, se instaló un toldo sobre el grupo que limitaba así el espacio de atención directa, creándose un escenario más reducido dentro del principal con unas dimensiones ajustadas a las humanas y que servía, al mismo tiempo, de protección ante posibles accidentes por desprendimiento de algún elemento de la parafernalia técnica instalada encima.

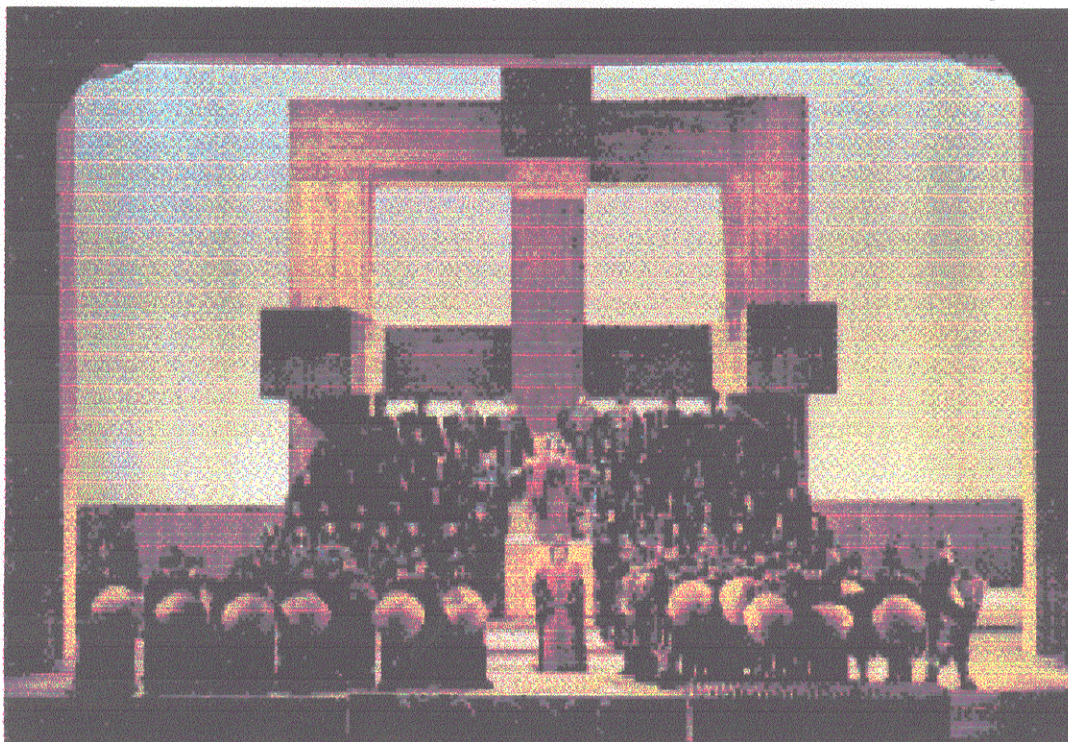
Los diversos valores plásticos y conceptuales de este interesante montaje, en el que lo cósmico y lo psicodélico servían de argumento, son significativos de su efectividad escenográfica, pues sin dejar de exaltar las figuras humanas, las dimensiones del decorado tenían

- Sentido simbólico de un concepto de vida.
- Formas sugerentes de espacios imaginarios.
- Lógica ambiental para el carácter de la música.

Entendiendo que el decorado debe remarcar a las figuras y no absorberlas, y volviendo al teatro tradicional, y en relación al mobiliario escénico Selden advierte:

*Se le dice al actor que trate de no identificarse con los muebles. Inclinar sobre las mesas y sumergirse en los sillones tiende a convertirlo en un elemento del ambiente más que un elemento central en el escenario.*²¹⁷

En un decorado figurativo, la exaltación o estilización de la forma supone una alteración dimensional y material, que debe utilizarse para acentuar sus características, pero cuidando que dicha exaltación no se vuelva una caricatura de la misma, salvo que se busque ese efecto expreso. Los decorados de ópera suelen definir espacios amplios y grandiosos acordes con el rango del



Escena final de *Norma* de Bellini, en la Scala (1976-77) con decorados de Mario Ceroli y dirección de Mario Bolognini.

²¹⁷ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 135

espectáculo, aunque la escena pueda ser intimista, por ello, las puertas, ventanas y escaleras suelen tener unas dimensiones en consonancia, pese a que por su tratamiento representen espacios humildes o lúgubres, pues el problema es de concepto global del espacio y, por ello, un ventanuco por el que entra un rayo de sol suele ser de dimensiones distintas si se trata de una ópera o de una comedia, pues la profusión de sensaciones que la obra musical depara requiere un vano lúgubre pero amplio, mientras que para la comedia puede ser incluso conveniente acentuar la pequeñez de la ventana.

Hay, pues, que observar como meritoria plásticamente, una alteración dimensional en el decorado, guiada por la búsqueda de las posibilidades plásticas de la forma, que será modificada por la acentuación de sus notas más definitorias y expresivas, y encuadrada en la estética plástica en que se inscribe la obra.

La tradición asocia al decorado la idea de un mundo de cartón piedra, de engaños visuales con materiales pobres que simulan opulencia, que tiene mucho que ver con la precariedad de medios, la incertidumbre sobre la rentabilidad de una inversión y, sobre todo, la ligereza de los elementos para facilitar un cambio ágil. Sin embargo el público reacciona muy bien ante un material rico plásticamente, por lo que le resulta más agradable ver un paramento debidamente texturado, que un lienzo cubierto con una pinturilla de aliño, o se siente más compenetrado con una vegetación exuberante sugerida por una proyección que no intenta engañar a nadie, que ante un mal conseguido bosque de pretenciosos árboles artificiales de gruesos troncos planos que pueden quedar en evidencia según sea la posición desde la que se observen.

Al referirnos al material como rico plásticamente, lo hacemos desde la convicción de que su mejor o peor calidad como material no lo hace necesariamente más bello.



Los
materiales

De jugosa plásticamente se puede calificar esta puesta en escena de *La Traviata* dirigida por Luchino Visconti en el Covent Garden de Londres.

*Un poeta como Theodor Banville condena "el lujo intolerable de los tejidos, de los lienzos pintados, las banderas, las telas transparentes y los decorados establecidos... En teatro es bueno y provechoso todo lo que lleva a una comunión directa entre el poeta, el actor y el espectador; malo todo lo que constituye un obstáculo a esta comunión. ¿Y hay mayor obstáculo a esta comunión que la presencia obsesiva de una decoración sobrecargada de telas tan suntuosas como vanas?"*²¹⁸

²¹⁸BABLET, Denis. Art. cit. p 13.

La plasticidad del material es el secreto para que las formas comuniquen, ya que a su aspecto sugerente se unen los valores plástico estéticos con que la manipulación artística los dota. Por ello en el teatro actual el decorado pobre es un lastre que el público no perdona, entendiéndose por pobre no la falta de riqueza de los medios sino la falta de recursos plásticos para hacer que las formas sean jugosas, y en ello no influye tanto la calidad de los materiales, como la impronta del creativo para conseguir que el material más humilde adquiriera una rotundidad escénica absoluta, sea el caso de los paramentos negros texturados que dieron fondo a *Volar hacia la luz* de Ullate, o los hermosos dibujos proyectados que describimos al referirnos a *Luces de Bohemia*. En la misma obra señalada, una larga y pesada mesa de redacción situada en el centro del escenario era un elemento que concedía riqueza a la escena por su solidez, y ello era complementado con una lámpara de *enagüilla* sobre ella, cuya luz era representada por un haz dibujado sobre el fondo, que desde su contraste irreal conseguía un cuadro estético de valor, tanto por su composición como por el concepto en la utilización coordinada de materiales para un resultado plástico específico.

Podemos concluir afirmando que el material con que se conforma un decorado aporta valor al mismo si:

- Su utilización está al servicio de la forma para dotarla de valor estético.
- Su textura es fácilmente perceptible como factor estético añadido.
- Las calidades matéricas que imita o proporciona son verdaderamente expresivas.
- Facilita la transformación escénica por la ligereza de peso y la funcionalidad en su concepción.

No incluimos, por no considerarlo motivo de la tesis, los estudios y la abundante bibliografía sobre la construcción de decorados que, ya de por sí, constituye una rama técnica que requiere alta especialización y de cuya aportación también es deudora en parte la plástica del conjunto, pero sí creemos que el aspecto técnico del cambio de decorado debe ser tenido en cuenta como muy influyente en la plástica y de ello se tratará en el capítulo de movimiento. Ya Oskar Schlemmer se ocupó del tema en los



momentos en que se creaba el teatro moderno, y en referencia directa a la maquinaria teatral:

Lo limitado de los elementos con que se configura este cuadro hace que puedan transformarse o desaparecer con rapidez, y ello no impide que sea muy descriptiva, sugerente y plásticamente efectiva.

La mecánica no debe estar al servicio de estos rápidos cambios de paneles milagrosos deslizándose sobre railes (estancia, montaña, bosque, pradera); de estos cambios efectuados en la oscuridad con más o menos éxito. Al contrario, hay que mostrar la mecánica escénica "por



*ella misma", dejar que el escenario móvil dé vueltas, y poner en marcha todo el arsenal de los telares, de las trampillas, de las correderas, en fin, todo lo que tiene movilidad en la arquitectura del escenario. Es preciso trabajar, tomarse tiempo - Sí hay que tomarse ese tiempo que nos niega esta época siniestra ! - es preciso trabajar sobre la especificidad de estos medios en sí y de sus posibles usos para llegar a soluciones nuevas.*²¹⁹

Pese a mantenerse el gusto por el cambio oculto del decorado, sea el caso de la multimillonaria maquinaria del Teatro Real de Madrid, el alejamiento de todo lo que resulte artificioso, hace que los directores consideren como válido estéticamente para muchos montajes el poner al descubierto la mecánica del cambio de decorado, que se eleva o se mueve sin el menor pudor ante el público asistente. En *La vida breve* que reinauguraba el teatro citado, los fondos se subían y bajaban sin el menor recato, y la intemporal *Yerma* de Puigcerber se iniciaba con la presencia de los técnicos que con manivelas tensaban la enorme cama elástica que componía el suelo, y éstos aparecían en escena cada vez que la manipulación de dicho suelo era necesaria para cambiar la forma del decorado.

Señalemos también la frecuencia con que el decorado se dispone a modo de biombos que dejan por sus flancos suficiente espacio para que se vea su inclusión artificial en la caja escénica, en un deseo del escenógrafo de utilizarlo solamente como un elemento plástico más dentro del espacio escénico. A título de ejemplo señalemos como en *El barberillo de Lavapiés* (T. de La Zarzuela de Madrid, 1998), el excelente decorado de Mónica Quintana, que reproducía un ambiente de corrala, estaba concebido con ese criterio, dejando entrever la tramoya de alrededor y, como alarde creativo, girando 180 grados una enorme plataforma sobre la que estaba montado, su reverso reproducía la fachada de la calle (ahora convexa) de dimensiones espectaculares, constituyendo una hermosa sorpresa, dado su magnífico efecto escénico además de su utilidad para situar los numerosos personajes hasta en tres niveles distintos.

ATREZZO

El atrezzo es el conjunto de accesorios (muebles, jarrones, candelabros, etc.) que completan el decorado teatral, y las herramientas, armas, etc. con que actúan los personajes.

El número de objetos que intervienen en escena suele ser bastante reducido para evitar que distraigan la atención de la actuación, así como para facilitar el cambio rápido de decorado o situación. Normalmente su volumen es pequeño respecto de los demás elementos que configuran el decorado y, por ello, en general no son objeto de la debida atención por parte del público, pese a que su inadecuación afecta en gran medida a la producción global.

Tal como se concibe la escena en la actualidad, los muebles y objetos no tienen por qué rezumar autenticidad sino ser efectivos plásticamente, lo que facilita enormemente la creatividad artística, al poderse el escenógrafo permitir muchas

²¹⁹SCHLEMMER, Oskar. "La construcción escénica moderna y el escenario", cuadernos *El Público* nº 28, Madrid Noviembre de 1987. p 47.

más licencias estilísticas y formales que si estuviese sujeto por la imitación servil de la realidad.

Dentro de esa alteración de la realidad estos objetos pueden concebirse con dimensiones distintas a las que les son comunes, con vistas a magnificar o disminuir su presencia, pero ello también se puede conseguir por medio de otros recursos. Se podría pensar que cuanto más insignificante sea, por ejemplo, la pipa que fume un actor menos distraerá del interés sobre su parlamento, pero en realidad puede que esa pipa y su humear

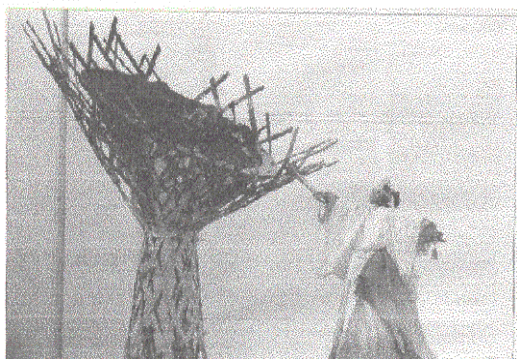


La efectividad escénica del artefacto radica en que transmite el deseo de libertad de movimiento, al mismo tiempo que por sus formas anticuadas está inscrito en una época en la que la utopía sobre esa posibilidad era tan científica como poética.

constituyan un elemento importante plásticamente para el cuadro, como es el caso de una escena de *Luces de bohemia*, que ha sido objeto de comentario detallado, en la que D. Latino de Híspalis sentado fuma plácidamente mientras el movimiento escénico es muy limitado, con lo que su figura en reposo junto a las volutas de humo que expele, constituyen una imagen de gran atracción que, además, es muy expresiva sobre su actitud frente al diálogo desarrollado.

Consideramos, pues, que en la selección de los objetos que aparecen o se utilizan en escena debe:

- Haberse establecido un rango de importancia para la acción dramática, y en función de dicho rango dotarlos de mayor o menor presencia escénica, así como su operatividad.
- Haberse valorado sus posibilidades estéticas como objeto, modificando su forma si con ello se mejora su relación con el conjunto.
- Haberse seleccionado los elementos imprescindibles evitando objetos de relleno, que serán un lastre tanto para la composición como para el cambio de decorado.



Escenográfica antorcha olímpica de NAGANO '98

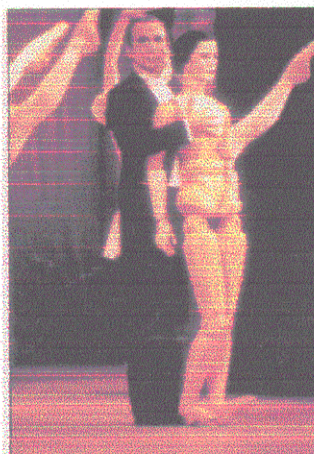
Sobre la obra *Frida K* estrenada en la pequeña sala Artenbrut de Barcelona el 27-5-97 leemos frases que corroboran lo expresado:

El director canadiense Peter Hinton ... como responsable del espacio escénico eligió unos pocos objetos y reproducciones que están en la obra y los catálogos de la pintora, puso una mesilla en el centro de la escena para facilitar los ritos domésticos de la protagonista y le suministró la silla de

*ruedas que sirve para preservar absolutamente el relato de los peligros de la monotonía y de los artificios retóricos. El manejo del vehículo enriquece el monólogo con una logística eficaz.*²²⁰

²²⁰ BENACH, Joan Anton. "Una crónica apasionada", *La Vanguardia* 1-6-1997, p 77.

La atención jerarquizada sobre los objetos escénicos, supone cuidar sus dimensiones, su ubicación, sus formas y su contraste. Sea el caso de una escena en la que un personaje blande un cuchillo en actitud amenazadora sobre otro y éste usará un cojín como escudo que pare el golpe; las dimensiones del arma son importantes para evitar que los espectadores más distantes lo puedan considerar un inofensivo cortaplumas, la presencia del cuchillo se puede potenciar procurándole una iluminación que facilite sus reflejos metálicos, además de que el actor con su pose ya lo destaca, la forma y su autenticidad pueden alterarse en función de su efectividad plástica, pues de nada sirve utilizar una fiel copia de un estilete florentino si el público no puede percibir la finura de las filigranas que lo conforman, siendo en este caso preferible un modelo alterado que manifieste de forma más ostensible esas características de estilo. El cojín que servirá de escudo tendrá unas dimensiones acordes con su función, y será de un color que suponga algún contraste, y su presencia escénica habrá sido destacada respecto del resto del decorado, con iluminación y ubicación, para evitar que cuando adquiriera protagonismo suponga una nota inconexa del conjunto, al haber mantenido una presencia latente.



La evidentemente importancia dramática del maniquí utilizado en esta versión de *Coopelia* de Roland Petit, hace que no pueda considerarse un simple complemento a la acción, y sí considerarlo como un elemento plástico importante para el cuadro estético.

En las producciones muy cuidadas, generalmente aquellas de las que se espera una buena temporada en cartel, se suelen cuidar en extremo la calidad y materiales de estos elementos complementarios, y sirva de ilustración las notas que José Hernández adjunta al boceto de un estandarte para *Pelo de tormenta*:

*Barra vertical cilíndrica torneada de aspecto plata vieja (negra), rematada en su extremo superior por una corona plateada y con terciopelo negro en su interior. Otra barra horizontal algo más delgada que la anterior, rematada en sus dos extremos con 2 esferas achatadas (y abolladas) también en plata. Bandera de raso liso y de color verde oscuro con motivos bordados en plata y oro. En el centro un óvalo de color blanco marfil ribeteado en plata. En el centro de este óvalo un pez bordado con escamas y fondo de rayos de oro. Parte posterior forro de paño color gris pardo oscuro ribeteado con plata.*²²¹

En la misma producción se incluyen elementos de atrezzo que por su fuerza plástica y simbología se convierten en piezas del decorado, caso de un asiento - jaula que el diseñador describe así:

Jaula de varillas metálicas en la que se aloja en su parte inferior una especie de asiento de tipo nido. Asiento de canastilla o de anea que, al abrirse hacia arriba adquiere aspecto de vegetal.

- *La jaula estará, hasta una cierta altura, abierta por la parte delantera para permitir el acceso al asiento.*

- *En una determinada acción podrá ser toda ella cubierta por un paño negro.*²²²

²²¹ HERNÁNDEZ, José. Nota de ilustración en revista *ADE* de la Asociación de Directores de Escena. Madrid Abril/Junio 1997, p 30.

²²² HERNÁNDEZ, José. Nota en revista cit. p 36.

El valor estético de un elemento de atrezzo también se ve influido por sus calidades matéricas y texturas. Insistiendo en *Esclavos*, aparece en escena una silla de ruedas de un viejo militar, cuyo asiento y respaldo es una sola pieza curvada de chapa de latón viejo que ha sido texturada, con raspaduras paralelas hechas con un disco de corte, lo que hace que la pieza emita brillos que, además de denunciar su estado de deterioro, funcionan como valor plástico añadido.

En principio cualquier escenógrafo es puntilloso en cuanto a crear las piezas de decorado y atrezzo, pero la realidad de la producción hará que en muchas ocasiones, sobre todo si son muebles o utilería, se utilicen objetos ya existente y se adapten a lo que se necesite sin necesidad de crearlos nuevos, y ello tampoco tiene que ser negativo si esa selección y reciclaje procura elementos útiles y bellos según los criterios expuestos.

EL VESTUARIO

Dentro de este apartado inscribiremos todos los elementos que influyen en el aspecto de los actores, pues el maquillaje o las máscaras son también formas de vestir un personaje, alterando su aspecto habitual en función de la expresividad escénica.

Sobre la función y el carácter de la vestimenta leemos.

El traje debe colaborar en la creación y autenticidad del ambiente de un periodo pasado o actual y adecuarse al carácter de quien lo lleve; son factores importantes el corte y la confección, el color y la textura, en los que se habrá de considerar aquellos cambios que producen la cualidad y el color de la iluminación; la del tejido: algodón, terciopelo, seda, raso etc. tienen escasa importancia pues lo que interesa es que aunque el género utilizado sea de cualidad diferente al auténtico, se parezca a éste y cree la ilusión de que lo es, al ser visto de lejos y bajo un determinado alumbrado.

*Los accesorios de algún tamaño: sombrillas, abanicos, pañuelos, mantillas, mantones, etc. y los de dimensiones reducidas como joyas, collares etc. deben ser acordados al traje y sometidos al estilo de la época para que por su contraste o anacronismo no se impongan excesivamente.*²²³

El aspecto del personaje es determinante en la plástica general, por ser éste el objeto principal de la atención del público pues, como *mensajero* que es en cierta forma, en él deben apreciarse valores expresivos para la acción dramática, valores estéticos como componente del cuadro plástico y valores simbólicos, como corresponde a la imagen teatral.



²²³BONT, Dan. *Escenotécnicas en Teatro, cine y Tv*. Ed LEDA, Barcelona 1981, p 86.



Una escena de *¡Ubu!* por la compañía vasca Legaleón Teatro.

La imagen que presenta un actor en escena supone la emisión de mensajes, datativos y denotativos, sobre su condición que complementan las sensaciones que el espectador recibe por otras vías. La vestimenta y el aspecto supone la exteriorización del rol que cada ser desempeña en la vida, por lo que para el teatro es fundamental a la hora de transformar a un simple figurante en fiero soldado, o a una cantante no muy agraciada en musa de una pasión incontrolada.

Es evidente que el vestuario debe corresponder al estilo y la época de la situación dramática aunque, como es frecuente, las transposiciones de obras inmortales a

cualquier época se hacen hoy día sin el menor recato, por lo que siempre late la duda sobre la efectividad escénica de un Otello vestido con ropas actuales por ejemplo. Posiblemente como homenaje a su época original o, también, como manifiesto de intemporalidad, se suelen conservar en el vestuario algunas notas de la época en que se concibió la obra, sea el caso de *Lisistrata ou de cando as mulleres se revivaron* de Aristófanes, puesta en escena por Eduardo Alonso en el Centro Dramático Gallego en 1997, que transcurre en un extrarradio de ciudad actual en ruinas, variando el vestuario desde trajes sastre actuales a túnicas que portan personajes estrafalarios.

Sobre como se plantea la vestimenta histórica en el teatro actual las siguientes notas son aclaratorias:

*Cuando un figurinista resuelve un traje de época fundamentado en cualquier tipo de documentación nunca lo copia exactamente sino que lo recrea, transformando y simplificando el modelo o sobre éste deja que vuele su fantasía e ingenio, aunque sin que aquél pierda autenticidad...los motivos podrán ser exagerados, si se quiere, para acentuar así las características del periodo...serán conservadas las líneas esenciales del estilo pero suprimido el detalle, acomodando sus líneas al actor que lo habrá de vestir, holgada y cómodamente para que no sean dificultados sus movimientos y sobre todo, de manera que no anule su personalidad y se desenvuelva con naturalidad.*²²⁴

Los mensajes que por la vestimenta teatral pueden originarse son, evidentemente, mejor comprendidos por el espectador culto que tiene una perspectiva más amplia sobre este aspecto. Sobre el vestuario de *Eslavos*, cuya versión española es prácticamente igual a la del teatro de la Colline donde fue montada por Jorge Lavelli, leemos:

*El realismo exagerado, caricaturesco de los trajes (los militares cubiertos de medallas) los trajes llamativos de las lesbianas) acentúan el carácter irrisorio de este mundo a la deriva.*²²⁵

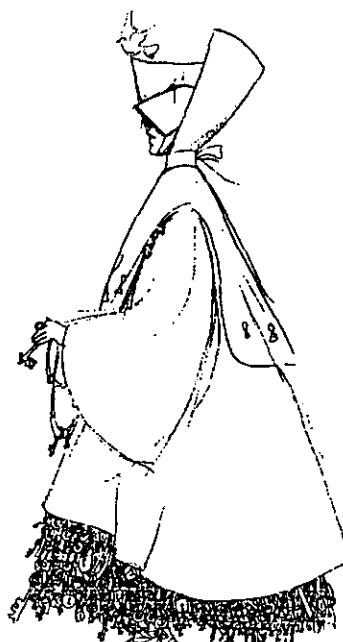
²²⁴BONT, Dan. Opus cit p 86.

²²⁵SADOWSKA-GUILLON, Irene. "Eslavos", revista ADE de la Asociación de Directores de Escena, Madrid Abril/Junio de 1997, p 115.

La imagen deprimente de los militares y de una niña enferma, fue completada por Catherine Nicolás con un buen diseño de maquillaje blanco en la cara y las manos que les confería el aspecto espectral correspondiente.

Y sin necesidad de especificar sobremanera, el estilo global de la vestimenta y maquillaje ya implica una ambientación. En *Pelo de tormenta* la espléndida colección de tipos diseñados por Pedro Moreno constituyen globalmente todo un cuadro social esperpéntico:

*Es una obra coral. Entran varios personajes en escena haciendo un curioso alarde de sí mismos. Un alarde entre revisteril y litúrgico. Son actores que estilizan su interpretación al mismo tiempo que la viven, todos están orgullosísimos de su falsa identidad, del lindo papel de cada cual... La vida es un teatro. La caída en lo inevitable y fenoménico del mundo se produce como se produce en España, entre procesiones, fiestas, burla, aprensiones y fanatismo.*²²⁶



Tradicionalmente el traje más fastuoso y llamativo solían portarlo los protagonistas, como manifestación de su importancia, pero en la actualidad a los personajes principales se les suele vestir con atuendos sencillos, estilizados y discretos, y la hipérbole o exageración se reserva para sus oponentes o los figurantes como manera de poner al descubierto sus vicios o virtudes, reservándose la caricaturización en la vestimenta para obras bufas. El colorido también entraña posibilidades expresivas, por lo que se emplea la nitidez y limpieza para personajes destacados, como forma de significar su presencia mientras que los figurantes suelen vestirse con mezclas variopintas o colores neutros para que constituyan un magma de color acorde con su papel coral.

²²⁶NIEVA, Francisco. art. cit. p 26.

El atuendo embellece la figura y le confiere cualidades suficientes para constituir la en polo de atracción visual, y ello es utilizado escenográficamente para ensalzar los personajes plásticamente, para convertirlos en material artístico independientemente de su papel en la obra, pues tan importante para el conjunto es la nota destacada como el fondo en que se inscribe, refiriéndonos a la necesidad de atender la vestimenta de los figurantes tanto como la de las primeras figuras, siendo la nota diferenciadora la singularización del vestido en éstas respecto a la uniformidad en las otras, que no lo es en formas sino en concepto global.

Valor
estético

La estética del vestuario viene medida por la adecuación al carácter de la obra y al del personaje, ello se consigue por el diseño de las formas, el material y el color, lo que supone unos planteamientos muy semejantes a los que se emplean en la confección en general, pero adaptados al medio teatral, siendo la única nota diferenciadora la derivada de la comercialización que domina en la moda del momento, moda que influye en el vestuario teatral por su condicionamiento a lo que en determinada época se considera bello, pues un traje de época muy fiel al original puede resultar escenográficamente poco efectivo si no se ha corregido su forma para hacerla más amable a la vista del público educada por la cotidianidad. Es por ello que en ocasiones



El traje fastuoso de Rosella Hightower en el ballet *Piège de lumière* corresponde además de a las necesidades de la trama, a su utilización como elemento plástico por su color, forma y efectos derivados del movimiento.



Bocetos de vestuario teatral de Versace para *Le presbytère n'a perdu de son charme, ni le jardin de son éclat* de Béjart con el Ballet Lausanne, París 1997.

hacen incursiones teatrales grandes figuras de la moda, de las que recordamos como notable la colaboración entre el desaparecido Versace y Béjart en diversas etapas de sus carreras.

Sobre el vestuario teatral que ilustra estas líneas se escribió en Febrero de 1997:

Los figurines de Versace son minimalistas, meras variaciones sobre la desnudez: la hospitalaria, la playera, la sexual. "Es el único capaz de hacer bailar un vestido", dice Béjart del estilista italiano. Éste, que ha colaborado con Bob Wilson, Roland Petit, William Forsythe o Twyla Thorp, pretende no haber dibujado vestidos, sino haber subrayado

*la personalidad de los bailarines. Sin duda, gran parte de la vitalidad de Le presbytère... descansa en los colores de Versace, en su elemental juego geométrico, en sus zapatones televisivos para un ángel de nuestro tiempo.*²²⁷

En el ballet *Tierra madre* de Victor Ullate (T. Albeniz, Madrid 1992) con escenografía y vestuario de Keso Dekker, los bailarines llevan ceñidas mallas con franjas grises horizontales, que les identifican con los troncos de árbol del bosque en el que evolucionan, siendo éste un caso en el que el vestuario busca la armonía visual dado que la identificación con la naturaleza es el tema, y el contraste sobre el fondo se consigue por el movimiento. Dicho vestuario nos trae a la memoria la conocida imagen de Nijinski caracterizado para el *Preludio a la siesta de un fauno*.



Silvia Gonzalvo y
Victor Orive en
Tierra madre

En relación a los tejidos y materiales empleados, estos son todos los que puede brindar el medio textil y de complementos, pues la imaginación en su utilización es la determinante final de su estética.

Gerardo Vera en *La noche* vistió a los pocos personajes de la obra con un recreo tal, tanto en texturas como en formas sensuales, que convertían en un verdadero deleite la contemplación de los actores, que eran el eje estético de la representación en un decorado muy bien concebido pero poco agresivo en su impacto. La estética de este director creemos que se apoya en gran medida en este aspecto, pues en su película *La Celestina* aparece ese mismo acierto en el vestuario, como uno de los alicientes estéticos importantes de la misma.

Mientras que en el teatro llamado serio son las telas y su conformación quien determina la estética, en el género musical ligero son los complementos (plumas, abalorios, etc.) los determinantes de la atracción de la figura, ya que los cuerpos semidesnudos no ofrecen suficiente superficie a cubrir como para hacer alardes de diseño de ropa, pero sí de fantasía en el adorno corporal,

Con el contraste del vestuario se establecen los rangos escénicos esencialmente, pero ese contraste puede suponer una ruptura en la plástica general, pues aquello que destaca de lo general es una nota discordante difícil de controlar, por lo que se suele caer en unos estereotipos que salvan de ese peligro:

- En la escena actual suele considerarse de mal gusto el traje recargado y aparatoso, por lo que se reserva para los actores secundarios o tipos característicos, y ello supone que los

²²⁷ MARTÍ, Octavi. "Bailando con Versace", *El País Semanal* 9-2-1997, p 24.

protagonistas destaquen por su sencillez y naturalidad en la línea. Incluso cuando el vestuario debe ser equivalente entre todos los actores se puede mantener el contraste; así un vestido raído y harapiento de la primera figura deberá servir para ensalzar su buen porte pese a su ruina, mientras que los trajes también raídos de los figurantes harán que éstos no destaquen especialmente.

- El contraste de color es otro medio de resalte, pero teniendo en cuenta que las variaciones de luz afectan al color, así como el movimiento escénico hace variar el fondo de contraste permanentemente, se suele trabajar en tonos de color que proporcionen contrastes leves, o en una sola gama contrastando los trajes por temperatura de color, con lo que la armonía general está asegurada.

Para el teatro lo esencial de un tejido es su textura visual y no la táctil pero, no obstante, la calidad de los materiales es percibida con facilidad por el público, así como el buen trabajo de confección, lo que supone un punto de contraste más en la consideración estética del vestuario, con influencia clara en su integración en la propuesta plástica general. En nuestro recuerdo queda como punto negativo la pobre impresión causada por el vestuario de la Ópera China en una gira en los años 80, vestuario realizado con telas paupérrimas que nos creaban la sensación de asistir a las acrobacias de un circo de saltimbanquis callejeros, y como nota positiva la aludida hermosa prueba de sensibilidad de Gerardo Vera en *La noche*.



Escena de *Muerte en Venecia* de Benjamin Briten, en la que apreciamos como el vestuario en marrones y verdes, por su proximidad en el espectro, constituyen una gama cálida muy en consonancia con la época estival en que transcurre.

Sobre el tema de los materiales se debe ser siempre cauto y no asistir a una representación con unos esquemas preconcebidos, ya que en cualquier momento puede surgir la sorpresa como pudo suponer en su día los trajes extraños diseñados por Schlemmer para el Ballet Triádico. En una actuación del ballet de Spoleto en el Centro Cultural de la Villa de Móstoles (*Los viajes de Ulises*, Nov. 1996), todo el vestuario estaba concebido sobre la base de la sencillez lineal con una idea de intemporalidad acorde con su identificación con el espíritu del viajero aventurero, y en un tenebroso cuadro con la Medusa, unas verdes figuras femeninas liadas en algas marinas, componían un sorprendente cuadro barroco acertadísimo por su belleza plástica (por color y forma) que, además, coordinaba por contraste con las otras escenas que se desarrollaban en el medio atmosférico y a las que correspondía lógicamente otro tratamiento.



Escena de la obra pánica de Arrabal *La guerra de los mil años*, en la que la caracterización es manifiestamente simbólica respecto a los problemas de la sociedad actual

utilice para las féminas, pese a que según el género los estereotipos se alteran, y más en nuestra época en la que la experimentación supone un valor escenográfico añadido.

La forma es especialmente inmediata en cuanto a la simbología, pues en ella se pueden insertar todo tipo de alusiones ya que el atuendo teatral permite cualquier fantasía, sobre lo que no vamos a hablar por ser harto conocidas sus posibilidades, pero si debemos señalar que la tosquedad de estas alusiones es una característica de los malos diseños.

Por su doble carga simbólica señalemos el bello vestuario diseñado por Picasso para *El sombrero de tres picos*, como las capas negras dentadas en sus bordes como alas de cuervo que portaban los aguaciles, que al ser utilizado en la ya antes aludida gala de reapertura del Teatro Real de Madrid en 1997, simbolizaba también el homenaje a su figura en cuanto a su aportación al teatro moderno.

De la relación entre el actor y su vestimenta, de como ésta le puede motivar para una actuación más sentida o le puede suponer un problema con efectos secundarios en la estética general, derivados de la falta de comunión con el público, Peter Brook hace estas reflexiones:

Resulta muy fácil -y ocurre con frecuencia- echar a perder la interpretación de un actor debido a un traje inadecuado. El actor al que se le pregunta su opinión sobre el boceto de un traje antes de comenzar los ensayos, se encuentra en una posición similar a la del director a quien se pide tomar una decisión antes de estar preparado. Dicho actor aún no

El tema del símbolo teatral se ha tratado con anterioridad, pero especificándolo para el vestuario, se manifiesta tanto en la forma como en el color y el tamaño.

Valor
simbólico

Los atuendos sencillos y claros se asocian a pureza, mientras que los amplios y vaporosos de colores intensos corresponden al poder político o económico. La simbología del color ya se vio en su momento, y se mantiene en lo referente a la vestimenta, si bien hay ocasiones en que el galán se puede vestir de ropa ceñida oscura para resaltar la estilización de su figura, siendo más raro el caso en que se

Personaje
y
vestuario

ha terminado la experiencia física de su papel y, por lo tanto, su punto de vista es teórico. Si los bocetos son de espléndida imaginación y el traje es hermoso, el actor lo aceptará con entusiasmo; quizá al cabo de unas semanas que no encaja con lo que él intenta. La labor del escenógrafo se enfrenta a un problema fundamental: qué debe llevar un actor. Un traje no surge de la imaginación del bocetista, sino de las circunstancias ambientales. Pensemos, por ejemplo, en un actor europeo que interpreta un personaje japonés. Por muy bien realizado que esté el traje el actor nunca tendrá el porte de un samurai en una película japonesa. En el ambiente auténtico los detalles son correctos y se relacionan unos con otros; en la copia basada en el estudio de documentos, inevitablemente hay una serie de compromisos: la tela es más o menos la misma, la hechura es muy semejante y, sin embargo, el actor es incapaz de llevar el traje con la instintiva propiedad de un nativo.

Si no podemos presentar satisfactoriamente a un japonés o africano mediante un proceso de imitación, lo mismo cabe decir de lo que llamamos ambientación de "época". Un actor cuyo trabajo parece auténtico vestido para ensayar, pierde esta integridad cuando lleva una toga copiada de un jarrón del Museo Británico. Los trajes de la vida cotidiana rara vez son una solución y, además, resultan inadecuados como uniforme para la representación. El teatro Nô, por ejemplo, ha conservado un vestuario ritual interpretativo de extraordinaria belleza, y lo mismo cabe decir de la Iglesia. En la época barroca existió un atavío contemporáneo que fue la base del vestuario teatral u operístico. El baile romántico aún ha sido recientemente fuente válida de inspiración para notables escenógrafos como Oliver Massel o Christian Bérard. En la Unión Soviética, las corbatas blancas y los fracs, en desuso en la vida social, siguieron siendo la base de la indumentaria de los músicos, quienes, trajeados así, diferenciaban de manera adecuada y elegante la interpretación del ensayo.²²⁸

La dificultad apuntada de falta de motivación del actor al verse disfrazado y no vestido, lo resuelve Brook con unas preguntas a cuya respuesta acertada correspondería un vestuario bien concebido:

Siempre que comenzamos el montaje de una nueva obra hemos de planteamos, como si fuera la primera vez, las siguientes preguntas: ¿Qué han de llevar los actores? ¿Hay alguna época implicada en la acción? ¿Qué es una época? ¿Cuál es su realidad? ¿Son reales los aspectos que nos proporcionan los documentos? ¿O es más real el vuelo de la fantasía y de la imaginación? ¿Cuál es el propósito dramático? ¿Qué es lo que ha de vestirse, qué es lo que debe afirmarse? ¿Qué requiere físicamente el actor? ¿Qué exige el ojo del espectador? ¿Ha de satisfacer esta exigencia del espectador de manera armoniosa u oponerse de forma dramática? ¿Qué pueden realzar el color y el sonido? ¿Qué pudieran difuminar?²²⁹

²²⁸BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1977, p 73.

²²⁹BROOK, Peter. *Opus cit.* p 73 y 74.



La uniformidad en la vestimenta implica no sólo una consideración coral del conjunto sino que, en el caso concreto de esta obra, implica una importancia igual de las cuatro actrices.

Sobre la adaptación del color del vestuario a las características físicas del actor, encontramos unas notas curiosas que a continuación resumimos:

El conjunto de los tipos humanos se clasifica, corrientemente, en tres grupos: cálidos, fríos e intermedios; ...a excepción del negro azul y del gris, todos los cabellos son cálidos y asimismo todos los colores de la piel. Los ojos pardos son cálidos porque participan del rojo, los azules y los grises azules y verdosos son fríos. ...

Tipos fríos.- El más corriente es rubio, de pelo dorado y piel blanca ... El traje más apropiado debe ser monocromático en azules de diferentes intensidades y valores. Para el tipo frío con pelo negro-azul, ojos azules y piel y mejillas con tendencia violácea, conviene una armonía de dobles complementarios, como violeta, violeta-rojo, amarillo-verde y amarillo.

Tipos cálidos.- El de pelo rojizo, piel y mejillas cálidas requiere trajes en armonía de complementarios naranja-rojo y verde-azul. Para el trigueño con pelo castaño oscuro, ojos pardos, piel cálida y mejillas encendidas, trajes en armonía de análogos como naranja-amarillo, naranja y naranja-rojo, en diferentes valores. ...

Tipos intermedios.- Los colores para trajes de personas de este grupo con ojos que no sean muy claros y pelo en contraste de valor con el de su piel pueden ser cálidos, fríos o negros como básicos; para aquellas en que domine la cualidad fría serán indicados como básicos los azules y verdes fríos y en las de dominio cálido los verdes y pardos cálidos.²³⁰

Las máscaras complementan en ocasiones la caracterización, y son elementos escenográficos con antecedentes en Esquilo que en el 525 a.C. fue el primero en utilizar máscaras, vestidos y coturnos para hacer más visibles los actores y su mensaje, así como también en el teatro de oriente de gran valor simbólico, aparte de sus posibilidades estéticas y expresivas. El cubrir el rostro es frecuentemente en todo el teatro experimental, pues en la despersonalización del personaje desempeña una función muy efectiva, al convertirlo en un estereotipo, sea el caso de la obra *El mollazo de la Zuana con el Zani*,

**Máscaras
y
maquillaje**

²³⁰ BONT, Dan. Opus cit p 88.

producción de La Compañía dentro de la estética de la Commedia dell'Arte (Teatro Galileo Galilei, Madrid 1996), en la que tres actores personifican a nueve personajes en un cambio frenético de rol, lo que era facilitado por la máscara correspondiente a cada uno, aparte de que su utilización se corresponde perfectamente con el género pantomímico de la obra.

Si nos preguntamos por los valores plásticos que aporta una máscara, estos son en todos los ordenes, pues la respuesta nos lleva desde las culturas primitivas, al teatro griego y el oriental, con todo lo que ello ha significado para la evolución al estadio moderno de la escena. Existe, por ello, un substrato conceptual que legitima su utilización siempre que un actor cumpla una función simbólica, asuma un rol impersonal y estereotipado, oculte su personalidad, o deba encarnar un personaje sobrenatural, pues éstas son las funciones a las que la tradición asocia la careta o máscara; en el aspecto de expresividad ésta queda acentuada y exagerada, lo que resulta muy útil escenográficamente al marcar el carácter del personaje sin ambigüedades; como forma artística admite todas las posibilidades y colores, por lo que su utilización como nota plástica es muy interesante pues, además, desde su hieratismo, supone un fuerte polo de atracción visual por convertir a la figura que la porta en un ser fuera de lo común.



Escena del ballet *Heliogábalo* con coreografía de Maurice Béjart, en la que el cuerpo humano es motivo de experimentación plástica, tanto por sí mismo como por ser soporte de símbolos e impactos expresivo de vestuario y de color.

Se valorará por tanto en una buena máscara:

- Sus valores plástico estéticos propios.
- Su aportación a la estética del cuadro y a la ambientación estética general, ya que será objeto de una especial atención.
- Su expresividad desde el hieratismo.
- Su conjunción con la caracterización del resto de personajes.

Nuria Gallardo reencarnando a Carlota Corday en *Marat - Sade* que en 1994 dirigió Miguel Narros. En ocasiones el exceso en el maquillaje supone una forma de máscara, ya que al acentuar el carácter del rostro lo convierte en un estereotipo.





Notre Faust de Maurice Béjart. El ampuloso vestuario requiere un rostro con la debida fuerza para compensar su atracción visual y evitar que la atención se desvíe a lo accesorio, lo que se consigue con un maquillaje muy impactante o una máscara.

El maquillaje es siempre utilizado *para acomodar el color de la piel a las variaciones que la luz artificial produce y también como corrector de la forma de la cara, para rectificar imperfecciones, crear un nuevo aspecto y moderar los efectos de color de un traje.*²³¹

En cierta forma, el maquillaje supone una forma de máscara viva que siempre es utilizada en escena, por lo que es frecuente en el teatro satírico el exceso e incluso el pintarrajeado de los rostros convirtiéndolos en máscaras de carne impactantes, caso en el que su importancia plástica se acrecienta por la fuerte atracción visual que suscitan.

Podría plantearse la duda sobre si al maquillarse se despersonaliza el actor, lo que no se produce ya que el actor como individuo no cuenta para la función, y sí lo que con su personaje transmite, por lo que si esa comunicación se facilita acentuando e incluso transformando sus rasgos, lo que se produce es el proceso natural teatral, en el que el maquillaje deja de ser un artificio y se convierte en un material propio del medio, que transformando del aspecto de los actores participa en la creación del cuadro estético, por lo que su mejor o peor consideración crítica, responderá a prácticamente los mismos criterios expuestos para las máscaras.

También dentro del aderezo de los personajes la peluquería es digna de atención, pues la disposición del cabello además de embellecer o afeitar a los actores, sirve para manifestar estados anímicos y posiciones sociales y morales. La peluca, que podría considerarse artificiosa y, por tanto, negativa, aporta una mayor o menor capacidad capilar que es importante para la caracterización, lo que permite que una mujer pueda parecer más fiera o hermosa con una amplia cabellera desplegada, o más pobre y miserable con el pelo raído. La variedad de

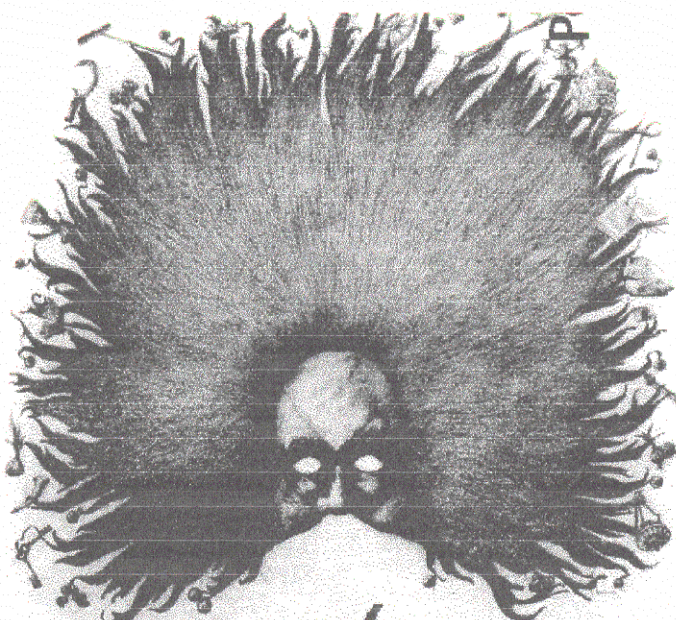
²³¹ BONT, Dan. Opus cit p 89.

mensajes iconográficos que con el cabello puede transmitir una figura hace que sea cuidada no sólo por sus posibilidades estéticas, y desde esas posibilidades debe ser enjuiciado este aspecto escénico asociado al personaje, del que la cabeza es el principal polo de atracción visual.



Esta bella imagen de Carolyn Carlson como loca en *L'or des fous* es significativa de la efectividad del maquillaje y la peluquería que pueden transformar al individuo normal en un sujeto escénico impactante.

Señalemos al respecto, como contraste, que es muy frecuente el que algunos personajes, sobre todo en obras fantásticas o alegóricas, se presenten totalmente calvos y maquillados para acentuar ese aspecto, lo que aviva su presencia escénica, caso especialmente aplicable a personajes de malvados o miserables.



Dibujo de José Hernández para *Pelo de tormenta* que se hace especialmente significativo por su aureola capilar.

El sonido y la música como factores plásticos

En el teatro el sonido es un elemento utilizado tanto en la comunicación como en la ambientación. Cuando su función es la de comunicar se produce tanto como música o como palabra, y según el género teatral predominará una u otra; cuando su función es la de ambientar se utiliza como efectos sonoros (ruidos diversos y rumores) o como música sin un protagonismo excesivo.

En principio pueden surgir dudas sobre que el sonido pueda inscribirse en el ámbito plástico, ya que normalmente lo plástico se asocia a lo visual pese a que, en ocasiones, oímos referencias a la música diciendo que tiene plasticidad, refiriéndose precisamente a su capacidad descriptiva y expresiva. Kandinsky asociaba colores a notas musicales, y el siguiente comentario, sobre una actuación de la mezzosoprano Dolora Zajick como Lady Macbeth en el Liceo de Barcelona, corrobora esa necesidad del hombre de visualizar lo incorpóreo:

...una tesitura amplísima, una técnica perfecta que le permite coloraturas dramáticas o ligeras, capacidad de jugar con la dinámica a voluntad, pasando de piano a forte, de mezza a tutta voce...

*Ataca cada sonido como se lo pide su personaje, subraya con el color y se da el lujo de ligar, de parafrasear en el más puro estilo verdiano. Contrastó de forma impresionante las coloraturas de "Ortutti sorgente"...*²³²

Dentro del ámbito científico se denomina *Fonoesfera* al conjunto de lugares donde se desarrolla la actividad humana y donde se produce el sonido; dentro de ella se habla de *paisajes sonoros* y se elaboran *mapas acústicos* donde se reflejan todos los elementos productores de sonido y sus variaciones según épocas estacionales. En contraposición a una cultura de los sonidos, se produce en las grandes concentraciones urbanas o industriales el fenómeno de la *polución sonora*, completándose así el cuadro sonoro como una forma de manifestación de situaciones y actividades en que está inmerso el ser humano, y que se correspondería con imágenes visuales de dicha situación o actividad, correspondencia que implica que al sonido se le pueda asociar una imagen ambiental inmediata.

Se entiende que la capacidad de sugerencia de una música o de un sonido ambiental o concreto es algo que cualquiera puede experimentar pues, con sólo cerrar los ojos mientras se oyen, un universo irreal cobra forma en nuestro interior en forma de imágenes mentales, y normalmente desaparece según lo

²³²MELÉNDEZ-HADDAD, Pablo. "Macbeth, un éxito para el Liceo", ABC 1-3-1997, p 90.

hace el sonido que lo ha originado, y ello es debido a que las imágenes y sensaciones que nos sugiere, no siempre se corresponden con las que pertenecen a la realidad en la que nos movemos. La utilización escenográfica del sonido tiene que encuadrarse, por tanto, dentro de la coordinación entre la imagen que sugiere y la que la escena ofrece, ya que una justifica la otra.

*La composición musical logra algunos de sus efectos más eficaces en correspondencia con la acción, cuando se pasa de una clase a otra y cuando las disonancias se resuelven en consonancias.*²³³

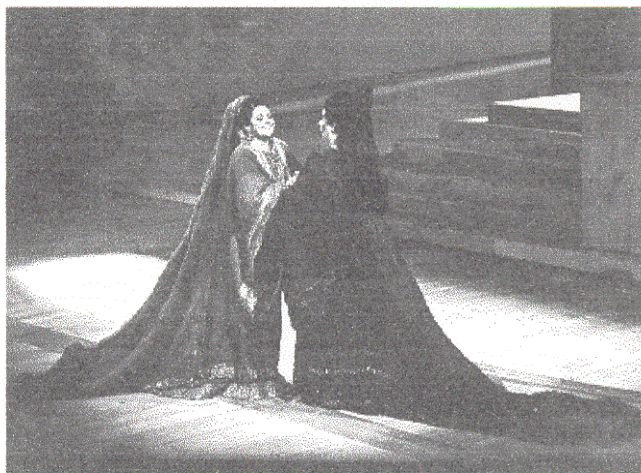
La anterior frase de Samuel Selden, sugiere una interrogante sobre como puede conseguirse en la práctica la coordinación entre el sonido y la acción, a lo que él llama interpretación-danza que une por considerar que forman parte del mismo juego expresivo. La fórmula es así expuesta:

No hay peligro de que las dos fases de atracción se disocien en la interpretación si el dramaturgo y el director tienen en cuenta estas dos advertencias:

1. *Compóngase el juego escénico con el propósito de evocar imágenes auditivas, de llenar el escenario con un canto silencioso.*

2. *Háblese al ojo del espectador, hágasele ver acciones que están más allá de las realizadas por el cuerpo del intérprete.*

*De esta manera, la interpretación coreográfica y la interpretación lírica llenarán mutuamente sus funciones comunes de estímulo y expresión.*²³⁴



En la relación imagen - sonido puede no existir texto y ser no obstante muy descriptiva, como es el caso del ballet, o puede que la palabra pierda interés ante la fuerza de la imagen asociada a la música o a los efectos, por la expresividad que lo visual adquiere. Sobre el estreno en Mayo de 1997 de *La Fura* en la Ópera de Roma de *El martirio de San Sebastián* de Debussy - Dannuncio, según una puesta en escena de Carlos Padrissa, leemos en *La Vanguardia* :

*Espectáculo de sensaciones en el que la narración apenas si tiene importancia y que arranca -primer gran cambio- a modo de "flash-back" con la subida ¿al cielo? del mártir con unas frases musicales dominadas por la sección de viento.*²³⁵

Existen sonidos que corresponden a imágenes inmediatas, más o menos estereotipadas, como pueden ser las campanadas lúgubres que suelen acompañar a un cortejo fúnebre o la música sencilla que corresponde al

Fiorenza Cossotto y Montserrat Caballé en *Norma* de Bellini, en la Scala. La conjunción de las figuras es una imagen adecuada al dúo que interpretan, en el que la forma general ascendente sugiere la elevación que el canto adquirirá en determinados momentos

²³³ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 117.

²³⁴ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 109.

²³⁵ FONDEVILA, Santiago. "¡Bellísimo!", *La Vanguardia* 7-5-1997, p 45.

ambiente de fiesta campestre, y en estos casos la interacción de sonido e imagen es manifiesta, ya que se necesitan mutuamente para crear una sensación lo más real posible. La dificultad se plantea cuando la relación señalada no es tan evidente, cosa normal a lo largo de una representación.

Consideramos que el problema de la correlación entre lo sonoro y lo visual en la escena se puede completar aún más respondiendo a dos preguntas básicas:

- ¿Tienen el sonido o la música suficiente capacidad sugerente como para poder prescindir de otros factores plásticos en la escena?

La respuesta es claramente afirmativa, con la salvedad de que ello sólo puede funcionar durante un corto intervalo de tiempo, pasado el cual se hace imprescindible la aparición de actores, luces o decorado. Ejemplos sencillos que podemos encontrar son una obertura de ópera, que nos sitúa en el ambiente que posteriormente se va a desarrollar, o una voz *en off* que interviene en un escenario vacío, casos en que el sonido cobra capacidad plástica suficiente para sugerir imágenes o incluso sustituirlas pero sólo por un tiempo limitado, ya que se aceptan dentro de un contexto del que participan otros factores y la falta de ellos sería un recorte de sensaciones que mermaría las expectativas de un público normal.

Javier Villán hace unas interesantes reflexiones sobre el tema en la crítica de la obra *A ciegas* representada en el Museo del Ferrocarril, Festival de Otoño de Madrid 1997, artículo que tenemos que reproducir íntegramente por su lucidez para valorar posibles excesos:

Esta obra plantea un debate primigenio: cual pueda ser la esencia del teatro. El texto tiene una aguda capacidad para inyectar teatralidad a la palabra. Los celos surgen al analizar el espacio escénico: una especie de caja negra absoluta, una total oscuridad que envuelve escenario y espectadores. Hay signos auditivos: el bombardeo, la tormenta, los tropezones, las cachizas. Y las carcajadas del público. Mas no hay visualización de la acción. Esos signos ¿son de naturaleza específicamente dramática o pertenecen al ámbito de la radio?; oyentes desprovistos de su condición de espectadores, algo consustancial al hecho teatral.

Pese a la brillantez del texto, pese a las excelentes voces de los intérpretes, el espacio es difícilmente reconocible como espacio escénico, salvo en el inicio y al final: el tumulto, cama, barco o trono sobre el que se supone se desarrolla el conflicto. La ausencia de algún signo visual y plástico -similar a esos destellos del bolígrafo electrónico- priva al espectador del fundamento de su naturaleza: la mirada. Si uno de los personajes no dijera que la casa está a oscuras por imperativos bélicos, no sabríamos si estamos ante un espacio escénico o ante una simple audición radiofónica.

Por más que el autor afirme que las artes plásticas han hecho mucho daño a las ideas, la idea de Jesús Campo sólo adquiere consistencia teatral con la visualización última de la Santísima

*Trinidad. Esta visualización, aunque tardía, nos restituye al teatro. Y plantea la estimulante duda sobre si la maternidad insólita de un parturiento, la aparición de un extraterrestre y la deriva en que navegan el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, son una irónica y corrosiva alegoría sobre el misterio de la creación. La oscuridad, demasiado prolongada, sería modificable hacia una verdadera teatralidad con la introducción de más signos visuales. Y A ciegas, además de insólito, sería un brillante espectáculo.*²³⁶

El sonido, pues, forma parte del cuadro pero no lo puede asumir en exclusiva ya que necesita del concurso de los otros factores escenográficos para ser efectivo, igual que sucede con la música; el siguiente comentario sobre *La Bohème*, producida por la Scala de Milán en el Teatro de La Maestranza de Sevilla en 1995, exalta una buena ejecución musical, por su capacidad para ocupar un lugar en el espacio escénico junto a los elementos escenográficos:

" Un acercamiento a Puccini tiene que ser necesariamente teatral: su música lo es. Pero el teatro no es únicamente representación y escenografía. Las voces, la orquesta, deben proyectarse en función del drama. Sutej extrajo continuamente de la estupenda Sinfónica de Sevilla matices acentos y subrayados. La orquesta se convirtió en un personaje más, en el narrador. Respiró con las voces y se adaptó a sus tiempos y peculiaridades."²³⁷

- ¿Hasta que grado es posible coordinar sonido e imagen?

Por la dificultad de dimensionar algo etéreo y en permanente cambio, es necesario referirnos a la capacidad de crear sensaciones, que pueden ser más o menos perdurables y más o menos intensas; el trueno que acompaña a un efecto luminoso de tormenta provoca una sorpresa que pronto desaparece, mientras que el efecto suave de una melodía puede perdurar más tiempo e influir en el ánimo del espectador para que durante más tiempo se sienta embelesado. La medida debería establecerse, pues, en función de la respuesta del espectador a la plástica o sensación estética del momento, lo que resulta difícil de prever pero sí de observar a *posteriori*. Teniendo en cuenta que si bien la imagen es independiente del sonido, es éste quien le da dimensión expresiva al potenciar su efecto anímico sobre el público, que es para lo que se construyen imágenes escénicas, por lo que se podría valorar la coordinación entre sonido e imagen por su capacidad para crear sensaciones generalizables, lo que implica la integración del mayor número posible de espectadores en el espectáculo. La medida surge de dicha respuesta.

Si la danza conduce a la exaltación y al éxtasis, lo mismo pasa con el canto. Y la razón básica por la cual el canto puede afectar tan poderosamente al organismo humano, es que toda tonalidad musical es estimulante. ... Ensancha el umbral de la sensibilidad para recibir otras formas de estímulo.

²³⁶VILLÁN, Javier. "El espectador sin mirada", *El Mundo* 5-10-1997, p 57.

²³⁷VELA DEL CAMPO, J. A. "La Bohème", *El País* 5-2-1995, p 31.

*Un canto de composición neutra y en una lengua extranjera, pero entonado con una voz vibrante y poderosa, puede producir en el oyente una emoción más profunda que el canto más perfecto en el propio idioma, si éste lo interpreta una voz de calidad inferior. El tono es un factor mágico.*²³⁸

Salvador Távora, en su magnífica versión de *Carmen*, utiliza la expresividad del sonido y la música como un elemento más para dar cuerpo plástico a la obra:

*Y así debió también de llenar el espacio escénico con sorprendentes efectos sonoros y visuales, llenos de tensión, desmesurados y precisos, deslumbrantes y comedidos a un tiempo, todo matemática y geoméricamente equilibrado y coherente: el dolor del cante, la fuerza del baile, el embrujo del toque, el desgarrar de cometas, la rotundidad de tambores.*²³⁹

Selden, en la ya varias veces citada *La escena en acción*, considera la necesidad de componer el sonido escénico igual que se compone con los otros recursos para hacer más estética la obra y parte, como ya apuntó antes, de que el elemento básico en el efecto musical es el tono (aplicable tanto a la voz como a la música), y nos confirma que los tonos altos e intensos producen un sentimiento de alarma y excitación general mientras los tonos bajos y suaves son tranquilizadores y calmantes.

La
composición
con sonido

*El sonido, idealizado en el tono musical, es el agente más directo de los sentimientos de expectación y realización, del sentido de adecuación al ambiente.*²⁴⁰

Los factores que considera que se manipulan en la composición con sonido son:

- La altura, de la que las notas altas activas suponen la elevación del espíritu sobre la gravedad, y las bajas, más tranquilas, corresponden a estados corporales y mentales serenos. Aunque las notas altas son más excitantes, resultan menos convincentes que las medias y bajas.
- El tiempo, cuya primera fase es el ritmo, que es esencial tanto para el diálogo efectivo, la canción-representación o la danza-representación.
- La fuerza, que vincula los dos factores anteriores de tal modo que considerados los tres a la vez cada uno refuerza al otro. La fuerza suele asignarse más a la voz lenta del bajo o de la contralto, que a los tenores o sopranos. Se distingue en la fuerza el volumen de la intensidad, el volumen para dirigirse a un público numeroso o para lanzar un desafío, y la intensidad puede ser un susurro capaz de conmover.

²³⁸ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 24 y 31.

²³⁹ TRANCÓN, Santiago. "Tragedia de amor y libertad", *El Mundo* 2-12-1996, p 42.

²⁴⁰ SELDEN, Samuel, Opus cit. p 88.

El contraste, tan necesario en la composición plástica, también se contempla en la voces que se contraponen en la forma de inflexión y en fuerza, correspondiendo a la altura cuando se trate de voces medias.

Aceptando, pues, de entrada que al sonido (voz, efectos o música) pueden asociársele propiedades plásticas si se vincula a la imagen en su aspecto expresivo, veamos como puede ser valorado según los tipos y según los géneros teatrales.

La música produce efectos anímicos de alegría, agitación, placidez o melancolía que si acompañan a escenas de carácter análogo potencian su efecto, contribuyendo a crear el clima que debe envolver la actuación. La graduación del volumen, lo acertado de su coordinación con el movimiento y la coincidencia con el estilo general son los valores que nos permitirán su consideración crítica.

Espectáculos musicales

Dentro del género musical hay distintos grados de importancia de la música, pasando desde el protagonismo esencial, como sucede en la ópera, caso en el que los demás factores escénicos se supeditan a su exaltación, a espectáculos mixtos en los que su importancia está repartida con la palabra o la danza, y en todos ellos su capacidad de sugestión influye no sólo en la percepción y el efecto de los demás factores escénicos sino que, también, condicionan la composición de éstos para conseguir un conjunto coherente.



La soprano M. Caballé en *Les Vêpres Siciliennes*, en el Metropolitán de Nueva York, en una imagen coral que se corresponde con el bloque sonoro que apoya su canto, ya que todos se agrupan para potenciar la atención sobre su figura.

Considerando la relación entre música e imagen, a la ópera histórica se le suele asociar una plástica realista de tipo ilusionista, que induce al creativo a reproducir mas o menos fielmente cuadros y ambientes de época, pese a que ese periodo también es contemplado desde la perspectiva estética actual, recreando sus formas desde la evolución que en su consideración han sufrido con el tiempo, tanto en sus valores estéticos como en su representatividad. La música de otro tiempo puede actualizarse a través del énfasis de determinados pasajes o el ritmo que marque el director musical, pero es la puesta en escena la que la actualizará verdaderamente al asociarla a imágenes estéticas actuales, aunque, como contrapartida, no debemos olvidar la revulsión que supuso la originalidad de las partituras creadas para los ballet rusos a principio del siglo XX,

originándose desde dicha música las bases para coordinar la evolución plástica general de su estética, tanto en las formas escénicas como en la concepción de la danza.

*La colaboración entre el pintor, el músico y el escenógrafo es tan estrecha que a la salida del estreno de "El pájaro de fuego", Henri Ghéon puede escribir: "El coreógrafo, el músico y el pintor nos proponen el prodigio del equilibrio más exquisito con el que nunca hemos podido soñar, entre sonidos, formas y movimientos. Los adornos vermiformes, color oro viejo, de una fantástica tela de foro, parecen haber sido inventados según los mismos procedimientos que el tejido matizado de la orquesta".*²⁴¹

Las óperas actuales y espectáculos musicales en general admiten una estética muy libre, por lo que son aceptadas por igual escenografías tradicionales realistas, como puede ser la de *Los miserables*, o escenografías de experimentación plástica pura, como pueden ser las de La Fura que, lógicamente, deberán estar coordinadas con la música para que ésta potencie sus momentos plásticos más vibrantes. Al respecto podemos destacar el fracaso del musical *Frankenstein* (T. Bellas Artes de Madrid, 1998) precisamente por el divorcio evidente entre unas imágenes bellamente concebidas pero sin capacidad de transmitir debido tanto a la actuación fría y distante de los actores-bailarines como a sus voces poco afortunadas que destrozaban la partitura musical.

En el espectáculo musical los ruidos ambientales se insertan dentro de la partitura pero si, dado el caso, deben sonar aislados, es lógico que un portazo, un trueno o el tañer lejano de una campana sean producidos por los instrumentos musicales, con lo que ese efecto se aglutina dentro del bloque sonoro, salvo que se busque el contraste como forma expresiva. La voz, si no es un canto, también deberá entonarse dentro de esa cadencia o ambiente melódico.

En *Madre caballo* (producción del Centro Andaluz de Teatro 1998, con ambientación musical de Tomatito), los momentos dramáticos eran subrayados con compases de palmas y taconeos, por lo que cuando en dos ocasiones se producían disparos, eran fuertes taconazos los que simulaban los estampidos.

El espacio escénico constituye el marco para la música y ésta, con su fuerza, puede llegar a adueñarse del espectáculo y minimizar los demás factores escénicos, lo que supondría limitar las posibilidades expresivas del montaje, por lo que debe buscarse el equilibrio en el protagonismo. La siguiente crónica de un *Falstaff* en el Teatro de La Maestranza de Sevilla el 25-9-1996 enfoca el problema:

Entiendo que uno de los retos de esta producción del Théâtre de la Monnaie de Bruselas ha sido fundir el trepidante espíritu extrovertido del burlón y desenfadado libreto con unas soluciones escénicas de evidente economía espacial. Lluís Pasqual resuelve lo que él denomina "espacio musical" respetando la ubicación de las voces, pero, de algún modo, a costa de constreñir plásticamente el fantástico protagonismo sonoro que pide la iluminada partitura desde el foso. Ahí surgió la experiencia y el saber de Janos Acs, haciendo que ambas atmósferas (teatro y orquesta)

²⁴¹BABLET, Denis. "El pintor en el escenario", Cuadernos *El Público* nº 28, Madrid Nov. 1987, p 18.

*se fundieran en un equilibrado todo consustancial, donde la acción tenía sentido en la música, y ésta no podía ser otra que aquella genialmente ideada por el maestro de Roncole.*²⁴²

Un interesante motivo de reflexión para los creativos escenográficos de teatro, es la efectiva conexión entre imagen y música que se consigue en los conciertos multitudinarios de grupos pop. La siguiente crónica es una invitación a estudiar e interesarse sobre hasta que punto algunos de los resortes utilizados podrían adecuarse al teatro puro, pues tal vez ello supondría convertirlo en una bomba a efectos de capacidad de convocatoria:

Dos enormes estructuras cúbicas blancas rotatorias de tamaño desigual, una pantalla central y tres columnas de focos a cada lado anunciaban la presencia de los Chemical Brothers. Cuando De Simons y Tom Rowlands se parapetaron tras su torre de sonido con “samplers” y sintetizadores, comenzó la verdadera fiesta.

Con el mensaje “gonna work it out brothers” en la retina del público el dúo de Manchester comenzó un espectáculo audiovisual alucinante, en el más estricto sentido de la palabra.

*Su concierto fue como un viaje sideral en montaña rusa al que invitaron a subir a más de 10.000 personas.*²⁴³

De hecho, los buenos teatros actuales se dotan con potentes equipos de sonido capaces de impresionar cualquier ánimo y de exaltar profundamente la plástica del cuadro en que intervienen.

A partir del habla común se han desarrollado todas las formas de expresión y comunicación sonora que se pueden considerar dentro del ámbito artístico; en ella se producen variantes en función de:

**Teatro
hablado**

- La *entonación*, que asigna mayor peso o énfasis a partes de una frase, preguntando, exclamando o enunciando serenamente un razonamiento.
- La *impostación*, con la que se consigue el mayor rendimiento del aparato vocal sin peligro de perjuicio físico, lo que supone el uso racional y equilibrado de los tres factores que producen la voz: la espiración, la tensión muscular en la glotis y el uso de la caja de resonancia.
- El canto, que supone una exaltación de las posibilidades y técnicas vocales. La *vocalización oscurecida* se produce cuando se producen sonidos armoniosos pero no es posible entender su significado.

Dadas las posibilidades expresivas que estas variantes permiten, es lógico que alrededor de ellas se hayan originado las modalidades estéticas (oratoria, poesía, etc.) que en el teatro tienen un espacio natural por la conjunción de

²⁴²CANTÓN, J. Antonio. “¿Un reto al espacio musical?”, *El Mundo* 27-10-1996, p 55.

²⁴³MORAL, Carlos. “Rock, baile y máquinas”, UVE de *El Mundo* 10-8-1997, p 2.

formas artísticas expresivas que supone, y ello en dependencia del contenido dramático que con dicha forma expresiva se transmite.

La capacidad de sugerencia de la voz es enorme debido a la carga intelectual y filosófica que el teatro hablado puede contener y debido, también, a la capacidad descriptiva de la literatura y de la poesía, por lo que la ya aludida controversia entre teatro de imagen o de palabra ha sido frecuente y casi permanente, como si ambas formas teatrales perdiesen esencia por la coexistencia con la otra.

El gran director Peter Brook interviene en la polémica desde una visión actual:

*A veces se me ha acusado de querer destruir la palabra hablada y, sin embargo, en este disparate hay un grano de verdad. En su fusión con la lengua norteamericana, nuestro idioma, en cambio continuo, rara vez ha sido más rico; no obstante, no parece que la palabra sea para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo. ¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿Acaso hemos de pasar un periodo de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje? Es muy posible, ya que los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en conflicto, mediante palabras, ideas e imágenes con la fuerza de los artistas isabelinos. El escritor moderno más influyente, Brecht, escribió textos ricos y plenos, pero la verdadera convicción de sus obras es inseparable de las imágenes de sus propias puestas en escena.*²⁴⁴

Bob Wilson, concibió en su taller de Long Island la obra *Hamlet, un monólogo*, de la que con motivo de su estreno en el Teatro Central de Sevilla dijo frases bastante elocuentes sobre la necesidad o utilidad de la imagen para acompañar al texto:

Hay que respetar a Shakespeare, pero el respeto no puede convertirte en su esclavo.

*..En el teatro, lo que vemos sólo existe para dar paso a lo que oímos y a la literatura, pero esta obra se construye visualmente. Este teatro se ve y se oye, y las dos cosas pueden ser igualmente importantes.*²⁴⁵

No obstante, hay textos con suficiente fuerza como para no necesitar prácticamente de escenografía, pese a que de una u otra forma siempre la hay; sea el caso de *Ñaque, o de piojos y actores* de José Martín Sinisterra, donde con su maestría crea un entramado de recursos verbales, emparentados con nuestro Siglo de Oro, que se adueñan de la escena convirtiendo su belleza formal en impresiones estéticas sonoras, capaces de conmover al espectador en un grado tan intenso como pueda hacerlo la mejor ambientación escenográfica, siendo la palabra el mejor decorado para una obra que necesita prácticamente sólo del concurso de la iluminación para conseguir un cuadro plástico envolvente.

En los siguientes párrafos seleccionados de un trabajo de Itziar Pascual ("Actuar, recitar, relatar") se analizan, con palabras del propio Sinisterra, su

²⁴⁴BROOK, Peter. *El espacio vacío*. De. Pueblo y Educación, La Habana 1987, p 34.

²⁴⁵CONTRERAS, Manuel. Cita de B. Wilson en "Hamlet puede hacerse en un supermercado", *El Mundo* 1-3-1996, p 81.

definición como escritor teatral y justifica la creación de un lenguaje de tal riqueza expresiva y formal como su mejor recurso para contactar verdaderamente con el espectador:

En primer lugar, el entender el teatro como metáfora del mundo en su riqueza, complejidad y pluralidad: "una de las cosas que la edad me ha enseñado es a no definir el teatro de una sola forma. El teatro es una enorme mansión, con muchas habitaciones; algunas con ruido y bullicio, otras silenciosas. Amo el teatro como territorio y lo entiendo como microcosmos que abarca otros microcosmos", señala.

En segundo lugar, la supresión de elementos que defienden la impresión sobre la emoción. "El hecho teatral oscila siempre entre lo espectacular y lo convivencial. El teatro que persigo es aquel que puede devolver al espectador su papel creador".

Ello implica la defensa de lo que Sanchís denomina "teatralidad menor": "Frente a una concepción de cuanto más, mejor, en la que la perfección consiste en añadir posibilidades, la teatralidad funciona si disminuye. Despojar para buscar la mínima opción: lo menos es más".

Esta manera encuentra en Beckett el paradigma de creación. No en vano Sinisterra lo considera un autor modélico y la sombra de Vladimir y Estragón se asoma en Ñaque.

Esa reducción implica la supresión en la estructura del argumento de la obra: "Estamos ante el triunfo del silencio y la inmovilidad, Beckett, una vez más, es maestro del vaciado: el reduccionismo del personaje llega hasta su mutilación, hasta convertirlo en una boca. La palabra comunica cuanto menos dice y renuncia a los prestigios de la retórica".

Independientemente de su contenido y atendiendo a la belleza de la entonación, como ya se dijo en otro capítulo, la voz en el escenario es una forma de canto que la aparta de la realidad precisamente para hacerla expresiva. Los malos actores confunden esta forma de expresión con un soniquete de palabras huecas que suenan a algo aprendido y no sentido, por lo que de la forma en que se produzca este diálogo dependerá el efecto general de la representación, y con ello la mejor o peor disposición del público para integrarse en la obra y valorar, con ello, en su justa medida la estética general.

Como la acción dramática implica siempre movimiento, potencial o real, atendamos aquí a una regla práctica para adecuar la elocución al movimiento escénico:

1. *Hablando en general, un actor debe moverse dentro de su propia línea, y quedarse quieto cuando otro está hablando.*
2. *Se moverá dentro de su línea cuando el movimiento subraya algún aspecto de su parlamento, o cuando la línea es importante y un gesto contribuye a darle fuerza, soltura o naturalidad.*
3. *No debe moverse durante la actuación de su interlocutor, salvo cuando una actitud pantomímica de su parte (como un gesto de*

sorpresa o de impaciencia) resulta apropiado, o cuando un ligero movimiento (como un discreto hilvanar de ropa, o de sacar punta a un palo), confiere naturalidad o cualidad expresiva a toda la escena, y el movimiento puede realizarse sin interferencias.

4. *Cuando una declaración importante va acompañada de un gesto llamativo, el mejor procedimiento puede ser el de completar el gesto antes de completar la frase o, si el gesto ha de hacerse a la mitad de la elocución, retener un instante las palabras a fin de dar lugar al gesto. Como las impresiones son registradas por lo general más rápidamente por el ojo que por el oído, los gestos llamativos tienden a tapar las palabras.*
5. *El actor nunca debe interrumpir la marcha de la escena con movimientos desprovistos de importancia. Si tiene que salir de escena al terminar un parlamento y debe atravesar el cuarto para llegar a la puerta, habrá procedido con prudencia si interrumpe el discurso un poco antes de llegar a destino (cuando el cruce no puede realizarse en el tiempo que dura el parlamento) y si termina su parte desde la puerta. Esta disposición de la acción favorece una salida rápida y nítida del locutor y la continuación de la acción sin apelar a causas innecesarias. Por supuesto, hay situaciones en que esta regla no puede aplicarse: cuando dada la naturaleza de lo que se dice la interrupción no es recomendable, o cuando la forma de este mutis tiene importancia en sí misma.²⁴⁶*

La música ambiental interviene en el teatro hablado, siendo frecuente que tanto al inicio como al final de la obra se inserten fragmentos musicales que quiten aridez a la aparición o mutis de los actores, evitándose de esa forma el vacío del silencio o el excesivo contraste de una parrafada de sopetón. La adecuación de las melodías al carácter de la obra y su acertada graduación son valores plásticos evidentes, capaces de marcar todo el desarrollo o el sabor final del público tras la representación.

El filósofo alemán Schopenhauer observó que "una música apropiada que acompaña a una escena, a una acción o un evento, o que los envuelve, parece revelarnos el sentido más secreto de ellos."²⁴⁷

La música para teatro hablado ha sido una tradición a la que compositores notables han contribuido siempre, acuciados por el atractivo de dar una mayor dimensión a su trabajo, pero es en el teatro actual donde apreciamos una extraordinaria sensibilidad hacia la experimentación, llegándose a crear partituras expresas para montajes modestos de medios pero ambiciosos en metas artísticas.

Reseñemos la excelente contribución plástica de un trío musical situado en un palco de la sala, a la ambientación expresionista del montaje de R. Heras del *Nosferatu* de Nieva en el teatro Olímpica de Madrid en 1993. La partitura de Manuel Balboa para un percusionista, un violín y un piano, era un factor fundamental en la estética general ya que, independientemente del notable

²⁴⁶ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 188.

²⁴⁷ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 97.

acierto en la ambientación sonora, aportaban una nota de sordidez en los medios, que encajaba perfectamente en la sensación catastrofista en que se inscribe la obra. También recordamos como notable la partitura experimental de Carlos Miranda para la obra *Cenicienta* de Lindsay Kemp catalogada como ópera barroca, y concebida su escenografía dentro de ese ambiente agobiante y abigarrado pero con todas las connotaciones positivas del teatro actual.

Es frecuente que durante la representación haya momentos en que algún actor o un coro entonen una canción, momento temible, por la ruptura de ritmo que ello supone, y que los directores suelen salvar procurando que se haga en un tono comedido y sin alardes pues, como es lógico, una voz atiplada o desmedida produce un efecto negativo difícil de tapar con efectos de luz o arropamiento de los otros actores, por lo que su influencia es determinante en la receptividad de la estética general.

Los efectos sonoros en el teatro hablado no tienen porqué tener musicalidad y general mente se busca en ellos realismo, al mismo tiempo que se utilizan como medios para relajar o dinamizar el discurso y, por supuesto, que deben encajar en el bloque escenográfico y graduarse en función de lo que se pretenda de ellos. En otro capítulo señalamos el decepcionante sonido ambiental de la producción de *Luces de bohemia* en el Teatro Bellas Artes de Madrid, que siempre que se oía hacía perder encanto a la escena representada, precisamente por evidenciarse su origen grabado dada la mala calidad de dicha grabación, más que por la sensibilidad en su selección; en sentido positivo, en nuestro recuerdo queda la sobrecogedora escena final del naufragio de *San Juan*, obra ya aludida anteriormente, a la que el impresionante sonido le confería una dimensión cósmica superior a la meramente descriptiva de una situación específica.

*La música instrumental, en caso de ser usada, debe serlo dentro de una relación cuidadosa con el alcance vocal de los actores. Lo mismo cabe decir de los "efectos" de viento y de lluvia y hasta de sonidos tan insignificantes en apariencia como los timbrazos de puerta y de teléfono. Estos son también elementos de la composición tonal más amplia, en la cual las voces de los intérpretes llevan la batuta. La interpretación de los actores, como hemos sostenido repetidas veces, es esencialmente danza y canción, y para la obtención final de ese designio, han de contribuir todos los factores del ambiente.*²⁴⁸

Como resumen de lo expuesto podemos afirmar que la música y el sonido pueden considerarse factores escenográficos plásticos si:

- Existe coordinación y se corresponden en el tiempo con la percepción de los valores aportados por los otros factores escenográficos.
- Son utilizados como material emotivo o descriptivo, y no como simple relleno de una situación.
- Son capaces de crear un clima que potencie la receptividad del público hacia la estética de la imagen visual.
- Son capaces por sí mismos de crear imágenes interiores.

²⁴⁸SELDEN, Samuel. Opus cit. p 192.

La composición escénica como cuadro vivo

La palabra composición define una organización o relación entre partes para constituir un todo, y al ser aplicada al Arte, se considera que esta organización tiene una finalidad estética, por la que se asientan unas bases plásticas cuya alteración, generalmente, supone la pérdida de la armonía obtenida. En el teatro, la composición tiene unas peculiaridades que intentaremos definir como apoyo a la tesis de la escena como forma plástica propia e independiente, algunas de las cuales son las de incluir el cambio y el movimiento como un material constitutivo de dicha composición.

*Répétition, représentation, assistance. Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida. No obstante, la esencia sigue faltando, ya que esas tres palabras son estáticas, cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En teatro la verdad está siempre en movimiento.*²⁴⁹

*Lo único que distingue al teatro de las demás artes es su carácter no permanente.*²⁵⁰

El siguiente texto de Selden, que pese a no pertenecer a nuestra realidad teatral más inmediata, pues no dedica a los elementos inertes la extensión debida, contiene conceptos y afirmaciones empíricas muy interesantes que nos permitirán situar en sus coordenadas exactas la composición teatral, para a partir de ellas desarrollar el tema que nos preocupa:

En sus líneas generales, el problema central de la composición escénica consiste en la utilización de las imágenes dramáticas. El director escénico maneja, en cada instante de una puesta en escena, formas representativas: actitudes y movimientos que simbolizan deseos íntimos, todos los impulsos que convierten a cada personaje en una unidad significativa y dinámica en el drama. Asimismo, el director indica con medios visibles las complejas vinculaciones que existen entre las distintas formas. Los varios individuos que constituyen una escena están situados, unos frente a otros, al lado o alrededor los unos de los otros, de tal manera que muestran claramente las actitudes mentales y emociones y sus relaciones...

Las imágenes dramáticas visuales, consideradas en su totalidad, forman el "cuadro" escénico. En términos generales éste tiene dos funciones. La primera y más importante es la que acabamos de describir. El cuadro muestra las relaciones dinámicas entre todas las unidades humanas de una escena. La

²⁴⁹BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1987, p 99.

²⁵⁰BROOK, Peter. *Opus cit.* p 92.

segunda función es de carácter formal. Un cuadro escénico bien compuesto produce sobre el observador una impresión análoga a la de una escultura, una obra arquitectónica o una pintura bien realizadas, dejando a un lado sus valores expresivos. Una línea sensual, un color brillante, un acertado equilibrio de masas y espacio, un ajuste sensible desempeñan su función sobre el escenario. La totalidad del espectáculo, hasta cuando se lo considera abstractamente, resulta atractivo a los ojos: tiene belleza.

Aunque reconocemos dos funciones al cuadro escénico, debemos admitir que éstas están unidas y que el propósito final de ambas es la transmisión del sentimiento dramático. Una composición bella para los sentidos logra el propósito de expresión en forma mucho más adecuada que una composición fea, pues la belleza pone la organización visual del espectador en una actitud receptiva. Por lo tanto debemos admitir en nuestro esquema pictórico no solo a los actores, sino también la ropa que llevan puesta, el decorado y las cualidades de las cosas que los rodean y entre las cuales se mueven, y asimismo la iluminación. Todos estos factores forman parte del todo expresivo.²⁵¹

La objeción que apuntábamos a lo expresado en el texto, se deriva de que considera similar la belleza de un cuadro escénico a la que puedan tener manifestaciones plásticas inertes, cuando lo que con nuestro trabajo pretendemos demostrar es que la plástica escénica nada tiene que ver con esas formas precisamente por su vitalidad y cambio, y que el resultado estético y expresivo surge tanto desde la actuación como del clima o ambientación obtenidos, por lo que a lo expuesto nosotros debemos añadir que la primera función señalada del cuadro, por la que se establecen relaciones dinámicas, condiciona grandemente a la segunda de carácter formal, ya que ésta se compone tanto con elementos estáticos como dinámicos, y en su coordinación está la clave para la definición de la composición escénica, por lo que en vez de referirnos a *una línea sensual* parecería más apropiado matizar que dicha línea surge de un movimiento o relación sensual, y que *el acertado equilibrio de masas y espacio* será mejor definirlo como el acertado equilibrio entre tensiones vitales y masas y espacio inertes.

Peter Brook, experimentador permanente del teatro actual, asocia rotundamente el dinamismo en el mismo proceso creativo escenográfico:

El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto. ...Los amantes del arte no comprenden por qué no realizan toda la escenografía teatral los "grandes" pintores y escultores. En realidad lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de "abierto". Esta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla. En otras palabras, a diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento.²⁵²

²⁵¹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 193 y 194.

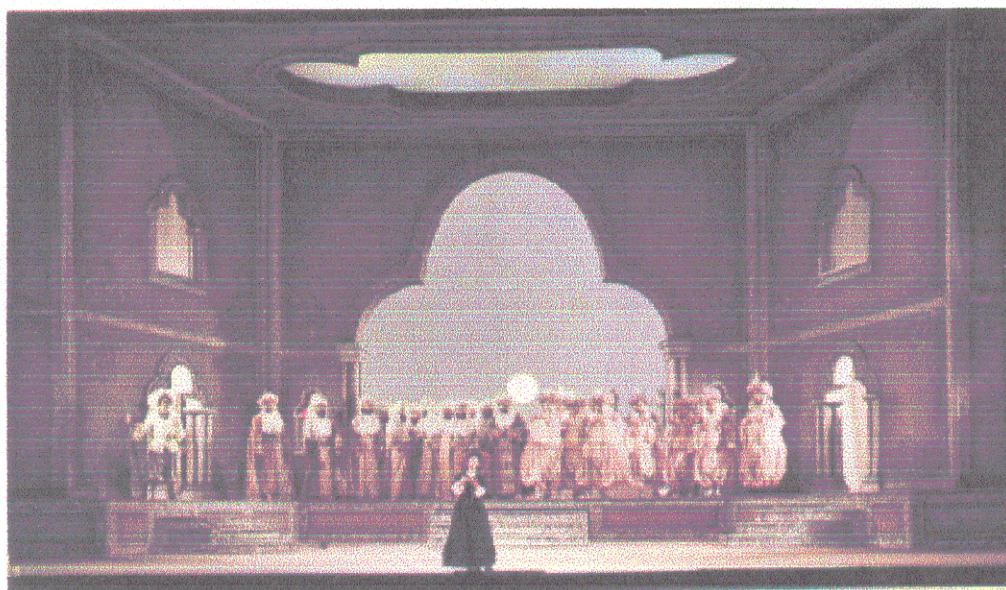
²⁵² BROOK, Peter. Opus cit. p 72 y 73.

Esa posición abierta ya de origen, es lógica si atendemos a la forma como se desarrollan obras muy actuales como *Acera derecha* (Sala Cuarta Pared, Madrid 1996):

*Todo es espacio escénico, todos son actores, masa en movimiento. Las peripecias de dos intérpretes, la dureza aristada de algunas escenas, la sensorialidad impertinente queda remodelada y recreada a cada instante, por el continuo trasiego de aquí para allá.*²⁵³

En la composición del cuadro escénico con todos esos factores apuntados, es frecuente que aparezcan algunos estereotipos derivados de las necesidades concretas del desarrollo de la obra según el género:

Acto primero de
L'Italiana in Algeri
de Rossini en la
Scala en la
temporada de 1974,
con decorados y
dirección de J. Pierre
Ponnelle
La sensación de
profundidad que el
ciclorama posterior
proporciona así
como la dinámica
visual que las líneas
en perspectiva
provocan, evitan que
el cuadro estático
resulte agobiante por
su permanencia..



- La ópera apoya su plástica esencialmente en los grandes decorados, vestuario, música, etc., y menos en la capacidad histriónica de los cantantes, pues el canto no permite una excesiva movilidad a los intérpretes.
- En la comedia y el drama los decorados y vestuario carecen totalmente de valor si no se perfila su presencia desde una intensa actuación dramática ya que, cualquiera que sea su belleza, se convierten en tramoya inútil si los actores no dan la talla y son incapaces de transmitir emociones o sentimientos. El cambio y movimiento tendrá distinta intensidad según el tipo de obra.
- El ballet basa su plástica en el color y las formas en movimiento, por lo que el espacio escénico es generalmente despejado para permitir las evoluciones, y su decorado en bastantes ocasiones se limita a un ciclorama o una gasa delantera para proyecciones y poco más.
- Las operetas y obras musicales en general necesitan de unos espacios muy ricos de opciones, por lo que suelen adolecer de ciertos excesos formales y conceptuales en la utilización de los medios. La movilidad de los actores suele ser un factor utilizado con profusión.
- El teatro conceptual conjuga por igual la necesidad de una sólida actuación y una escenografía, más que bella, sugerente, por lo que el decorado y efectos se dosifican en función de su apoyo a la acción, que más o menos intensa según cada obra.

²⁵³VILLAN, Javier. "El espacio infinito", *El Mundo*, 10-3-1996, p 129.

Ahondando en las características específicas del arte escénico, y como ya se apuntó en el capítulo de Plasticidad, debemos considerar que en la composición escénica, tanto las personas como los decorados van a cambiar con frecuencia sus posiciones relativas durante la representación, y que estos cambios no sólo tienen que ajustarse a las necesidades expresivas de la acción, además de atender a criterios estéticos. La necesaria coherencia en el discurso determina que se establezca una suerte de continuidad de imágenes, por lo que cada cuadro debe ser organizado pensando en su belleza propia pero, como tendrá que relacionarse con el siguiente, ello supone preparar al espectador para que perciba ese cambio de la manera más natural posible, y sin que se pierda el sentido de unidad o bloque temático tan fundamental en arte. Peter Brook hace referencia a esta secuencia cuando relata una experiencia teatral fallida de una escena amorosa que, aunque se refiere a la interpretación, nosotros consideramos tiene un aspecto visual manipulable:

*Ante el público queda de repente claro que el texto y la acción anteriores no han preparado en modo alguno esa escena.*²⁵⁴

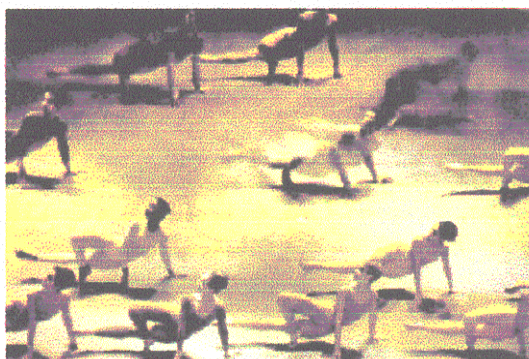
este cambio formal que no se suele dar, salvo excepciones, en la pintura o escultura, es característico del cine por cuya influencia existe una gran sensibilidad hacia este aspecto, tanto en el público como en la crítica especializada, a la hora de analizar el desarrollo en imágenes de la trama.

Del ballet *Gitano* (Teatro Albeniz, Mayo de 1997) leemos:

*Vuelve Antonio Canales a Madrid con un Gitano renovado, de mucha más cohesión, tanto en el somero argumento (que su importancia tiene) como en el enlace sutil y casi cinematográfico que consigue entre los números.*²⁵⁵

Todos los cambios y movimientos serán, pues, efectivos plásticamente si se realizan dentro de los términos lógicos que apuntamos de unidad conceptual, mantenimiento de una proporción general y ritmo adecuado.

*La ilustración efectiva en el teatro tiene dos aspectos: un aspecto "estático": las imágenes tomadas en el momento mismo; y un aspecto "dinámico": las imágenes tomadas a lo largo de una serie de momentos.*²⁵⁶



Hay, pues, que considerar dos variantes del movimiento: secuencia de continuidad en la acción, y movimiento de enlace en el cambio de decorado y ambiente. De *Jack* (Sala Cuarta Pared, 6-6-1997) leemos:

*Pero lo valorable es el continuo uso de los recursos del movimiento para organizar este socarrón ataque a dos bandas en el que Berdäyes es víctima y héroe, prácticamente siempre atento a que el detalle varíe y aumente la dimensión de la técnica y del conjunto del total de la composición.*²⁵⁷

Los movimientos acompasados de ballet son explícitos sobre lo que supone la secuencia en el movimiento, que queda aún más acentuada por el orden pautado del conjunto.

²⁵⁴BROOK, Peter. *Opus cit.* p 91

²⁵⁵SALAS, Roger. "Gitanerías hacia el siglo XXI, *El País* 30-5-1997, p 46.

²⁵⁶SELDEN, Samuel. *Opus cit.* p 194.

²⁵⁷MARTÍN, Julia. "Bailar sin distancia", *El Mundo* 10-6-1997, p 55.

El resultado estético de la composición escenográfica está condicionado, pues, por la funcionalidad del movimiento escénico y por el concepto estético aglutinador, por lo que la hermosa composición de una escena puede ser considerada negativamente si no consigue resolver los problemas apuntados de continuidad en la acción manteniendo el estilo artístico general del montaje.

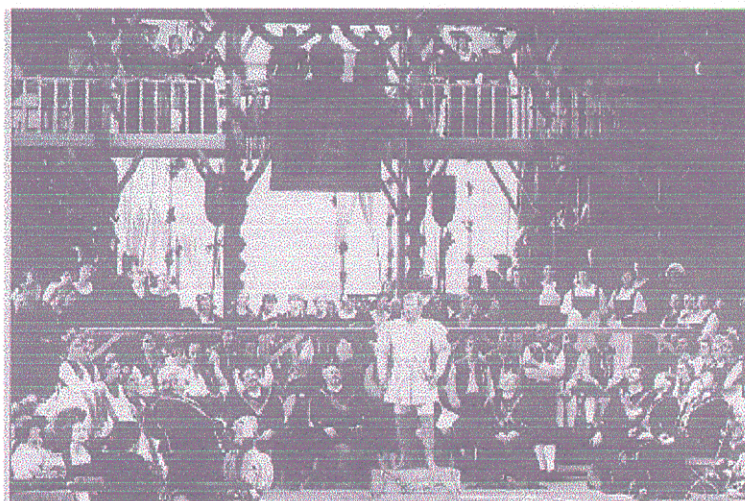
Estos aspectos son desarrollados por Selden en los siguientes apartados que por su claridad, pese a su extensión, nos consideramos obligados a reproducir textualmente:

- El cuadro estático
- El manejo del espacio
- Dominio y subordinación
- El cuadro dinámico

Quando el director ha prestado la debida atención al aspecto estático de la composición escénica, el espectador percibe en cada momento angular de la obra, cuando la acción descansa, una composición que es agradable y expresiva a la vez. Nota que el cuadro dice algo sobre la actitud emocional y mental de cada personaje de la escena considerado individualmente, con especialidad en la medida en que forma parte del grupo. Y todos los valores expresivos se intensifican al prestar atención a los valores formales. Se habrá cuidado la selección y el arreglo de las masas, la línea, el espacio y los factores de color en los símbolos expresivos, de acuerdo con principios básicos. Estos son el contraste, la unidad y la vitalidad rítmica. Cada agente dentro del cuadro habrá sido aislado y, al mismo tiempo, ubicado en su medio. Habrá de diferenciárselo de los otros intérpretes (a menos que haya una razón

El cuadro estático

dramática que justifique la monotonía) en lo que se refiere a aspecto, situación y actitud; asimismo, estará vinculado con ellos por medio de detalles comunes en el porte, la ropa, la visual y otros rasgos. No se habrán desaprovechado las oportunidades de lograr efectos rítmicos mediante una disposición proporcional de los espacios entre los actores, o entre ellos y los objetos que los rodean, mediante reflejadas expresiones del rostro, o indicaciones de ademanes, o la reiteración de algunas notas de color. Los detalles importantes de forma -figuras, muebles,



Abigarrado cuadro estático de *Los maestros cantores* justificado por la exaltación de la interpretación de la figura principal.

arquitectura, zonas de interés, etc.- se habrán distribuido a los dos lados del centro, de manera de lograr un sentido de equilibrio. Todas las partes del cuadro se corresponden las unas con las otras. El ambiente (decorado, utillería e iluminación) concuerda con el elemento humano de tal manera que produce esa impresión unitaria que convierte el momento de la historia relatada en una cosa que se entiende y que se goza en el mayor grado posible.

Como la escena, sobre todo en el teatro hablado, no puede ser un espectáculo trepidante todo el tiempo, por lo que la composición de cuadro estáticos se hace necesaria y ello, como nos indica Selden, permite una especial atención del espectador sobre lo expresivo de la escena a partir de los valores formales, por la persistencia ante su retina de los principios básicos de su organización, y cuando Selden incluye entre ellos a la vitalidad rítmica se refiere a la tensión vital y el gesto como formas dinamizadoras del cuadro, al que confieren la esencialidad del teatro que es su aliento vital, pese a que esté tratando aquí del cuadro estático.



El impacto visual estático se acentúa en este caso por la dinamicidad contenida de la figura posterior. La imagen corresponde a *Los mártires vuelven* de la compañía palestina Ashtar Estudio, en el Festival de Sitges 1997.

Una excesiva autocomplacencia del escenógrafo sobre su habilidad para este tipo de composición puede resultar contraproducente; Los párrafos siguientes son significativos sobre el declive en su consideración, si es planteado como jactancia de facultades:



La pose retenida unos compases - que no estática-, es en ballet un invento estabilizado en el romanticismo, y retomado en el apogeo de las vanguardias clásicas por Schlemmer, Cocteau y Börlin, Lifar y por el poco estudiado Osvalds Lémanis, como broche de una frase y recurso para fijar una imagen en el espectador, en realidad, herencia del *tableau vivant* del siglo XVIII.²⁵⁸

*En las representaciones del siglo pasado y en los principios del actual había una abundancia de poses. Los que hayan alcanzado a ver el teatro de esa época recordarán el "cuadro vivo". Esta manera de posar de forma desembozada -deteniendo la acción, por así decirlo, para el fotógrafo o el pintor- ya no se considera de buen tono. El cuadro estático se sigue utilizando, pero ahora es solo una parte integrante del cuadro móvil. La acción circunda y penetra por todos lados el cuadro estático, y las posturas y estados de los actores procuran parecer tan naturales que todo el arreglo pictórico da la impresión de ser más una secuencia accidental que una consecuencia deliberada.*²⁵⁹

Sobre la obra *Goya* de Alfonso Plou, dirigida por Carlos Martín (Teatro Español 6-4-1996), leemos una crítica ácida sobre el particular:

*Se puede añadir que hay, como a veces sucede, unos tableaux vivants, que se decía antes, unos cuadros hechos por actores imitando los del artista, con consiguiente desdoro para éstos.*²⁶⁰

²⁵⁸ SALAS, Roger. "Ecografía a un alma de piedra". *El País*, 28-10-1994, p 38.

²⁵⁹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 203.

²⁶⁰ HARO TECGLÉN, Eduardo. "Reportaje ilustrado", *El País*, 9-4-1996, p 39.

Pese a lo expuesto, no se debe despreciar el recurso pues realmente sólo se producen críticas negativas cuando el cuadro estático es forzado o poco imaginativo, ya que si hay un contexto adecuado puede ser un valor añadido: en *Cenicienta*, opereta gótica que Lindsay Kemp monta en 1.994, al finalizar la obra y levantarse el telón para el saludo de los actores, estos componían varios cuadros vivos que, por su desuso actual, eran una grata sorpresa para el público que redobla sus aplausos y entusiasmo ante cada nueva composición estática, igualmente en la *Fuenteovejuna* que Gades monta en 1997 se ofrecían varios cuadros ralentizados o estáticos, pero ello se utilizaba más como una forma expresiva para manifestar la permanencia a través del tiempo de los valores exaltados, que como alarde estético.

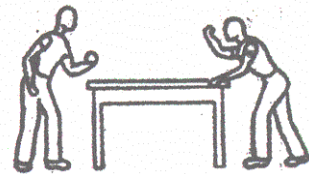
En el capítulo anterior estudiamos el concepto de espacio escénico desde la base de los elementos que lo conforman, y es ahora cuando veremos algunas fórmulas que utilizan los directores para convertirlo en apoyo expresivo de la acción que en él se desarrolla.

El
control
del
espacio

La habilidad de un director como escenógrafo puede juzgarse en buena medida según el uso que haga del espacio. Un artista experimentado respeta los valores espaciales y los emplea con desenvoltura.

El espacio que rodea a un personaje agranda su individualidad. Le da fuste, le confiere importancia dramática. Cuando las personas que están sobre el escenario se amontonan, puede llegar a significar algo en tanto constituyan un grupo (una escena de pueblo, por ejemplo); pero aisladas pierden fuerza. Cuando un personaje se planta ante otro personaje es menester que haya bastante espacio libre alrededor de cada uno para que las fuerzas dramáticas engendradas por los contactos entre las figuras tengan posibilidad de acción.

La separación de los personajes es especialmente necesaria en las escenas de fuerte conflicto. Las figuras opuestas, individuos o grupos, deben ocupar puestos nítidamente separados, por lo general a ambos lados del escenario o en niveles distintos. Cuanto mayor sea el espacio entre ellos, mayor parecerá ser el desacuerdo. Mesas, bancos y objetos de esta naturaleza que se interpongan entre ellos aumentará esta sensación de desunión. Cuando termina la pugna, las figuras opuestas pueden reconciliarse. El espacio ya no tiene valor ahora, puesto que ya por el mero hecho de estar de acuerdo los personajes han mezclado las partes más destacadas de su personalidad, esas partes que se destacan en los momentos de colisión. Piénsese en los amantes que caen el uno en brazos del otro al fin de una riña.



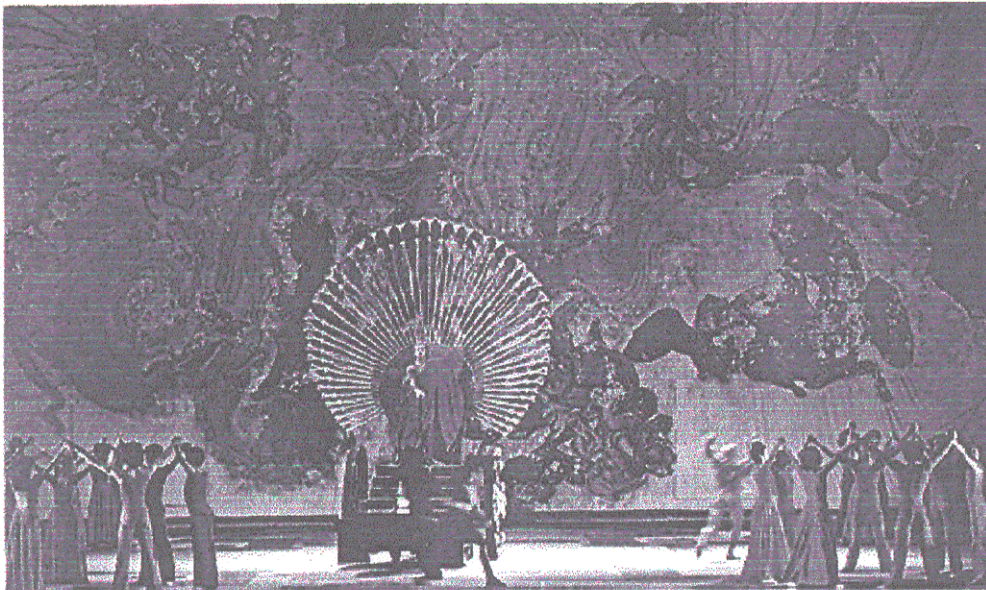
Pocos directores en los teatros de aficionados utilizan el espacio escénico con la eficacia que es de desear. Los escenógrafos aficionados tienden a amontonar a los actores, no logran desatar los nudos que se están formando todo el tiempo y no ponen bastante espacio libre alrededor de las figuras importantes. No logran explotar plenamente todas las partes de un decorado que habrá de utilizarse para dar profundidad y variedad a la acción.

Esto es especialmente cierto cuando el decorado tiene pequeñas zonas cerradas detrás de sofás y de mesas, o niveles complementarios como escaleras o terrazas. Una buena norma a seguir es la de utilizar todas las partes del escenario por lo menos una vez antes de que termine la escena.

La relación espacial en la composición escénica constituye una parte importante de una imaginería teatral efectiva, de tal modo que difícilmente pueda llegar a ser demasiada la atención que se dedique a este aspecto de la composición. El director competente no solo se adiestra para pensar en términos de espacio, sino que también lo "siente" en todos los instantes de su trabajo....

La composición expresiva requiere una diferencia entre la parte más importante y las que lo son menos. El detalle o grupos de detalles que con mayor claridad incluye o dirige el sentido de todo el cuadro, debe destacarse naturalmente. Debe dominar. Su presencia se hace significativa cuando los detalles están subordinados. Este principio de dominio y subordinación es fundamental para toda clase de composición. Es básico en la pintura, escultura y arquitectura, y el director de escena debe estar familiarizado con sus manifestaciones en estos terrenos.

Dominio y subordinación



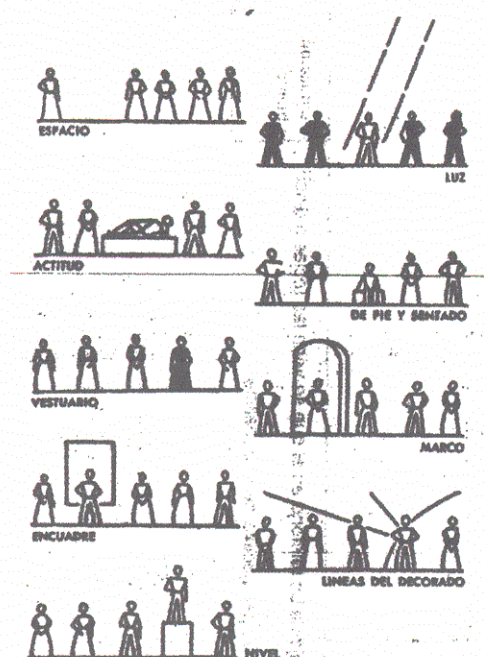
Ballet siglo XX de M. Béjart en *Por la dulce memoria de aquel día* (1974)

La exaltación de la figura se consigue tanto por su posición elevada, como por las líneas de apoyo radiales que hacia ella convergen, además de la agrupación de los figurantes en núcleos de atracción interna que evitan acaparar la atención del espectador

*El aspecto subrayado de una composición dramática puede ser una forma escénica. En cierto momento de la pieza de Phillip Barry, *Hotel Universo*, la presencia más poderosa tiene que ser el cielo sin horizontes. En otros momentos ha de ser la parte de una terraza que parece prolongarse misteriosamente por el espacio, o la pequeña higuera con su personalidad casi humana. El detalle puede ser un objeto de utilería: una silla desocupada, una caja sin abrir. Por lo general, es un hombre o una mujer. A veces, cuando dos*

o tres personas actúan conjunta y unánimemente, es un grupo. Sea cual fuere el objeto, mientras dure el cuadro ese detalle dominará. Algunos de los procedimientos para destacar un objeto teatral ya han sido indicados. Puede utilizarse una intensificación del color. O el objeto puede elevarse a un nivel distinto, o puede estar circundado por más espacio que los otros objetos.

La acción dramática tiene distintos focos de atención, distintos puntos en los que las desgarraduras, la imposible reorganización del caos, se entremezclan: un montón de latas vacías, un sillón, una tiza, paredes desnudas, un cubil sucio y misérrimo; el espectáculo mendicante y callejero de una pareja de saltimbanquis.²⁶¹ (Obra: Acera derecha)



Si la unidad que ha de dominar es un ser humano, existen otros procedimientos: diferencia en la pose y en el vestuario. La persona puede estar de pie mientras las otras están sentadas, o sentadas mientras las otras están paradas. Puede estar descubierta cuando las otras tienen sombrero, etcétera.

Una figura que se desea subrayar y cuya preeminencia se logra mediante un arreglo del escenario en su totalidad, se llama el "centro de interés". Uno de los factores más efectivos en esta clase de procedimientos es la dirección de la mirada de los otros actores. El público habrá de mirar al punto hacia el cual dirigen la mirada todas o casi todas las personas que están en el escenario...²⁶²

Escena de *Carmen* representada en la Ópera de París con decorados de Lila de Nobili, que es un ejemplo elocuente de una composición dirigida a potenciar el centro de interés, ya que todos los actores miran hacia la figura que, además, sobresale por estar sobre un plano elevado. Como aspecto negativo podríamos argumentar que la iluminación excesivamente repartida no ayuda a esa localización.



²⁶¹VILLÁN, Javier. "El espacio infinito", *El Mundo* 10-3-1996, p 129.

²⁶²SELDEN, Samuel. Opus cit. p 194 a 200.

Lo más definitorio de la vida es tanto el movimiento como el cambio y la evolución y, de entre todas las manifestaciones artísticas, es en la representación teatral donde se manifiestan plenamente conjugados:

El
cuadro
dinámico

*La variedad no es solo un condimento de la vida; también es una necesidad. Ya se ha dicho que el fin del teatro es el de encontrar y satisfacer el apetito humano fundamental de una sensación de vida. Como el cambio es el factor primordial que mantiene despiertos nuestros sentidos y alerta nuestras mentes, constituye la base de todos los efectos dramáticos.*²⁶³

Para entender que el movimiento y el cambio en escena es un factor plástico, la primera consideración que debemos hacer es la de los actores no se mueven en ella de forma natural, sino de una manera *coreográfica* y es este aspecto el que suele dominar sobre las consideraciones prácticas, y en esa conciliación entre la necesidad y la plástica radica la lógica y coherencia de las imágenes teatrales.

Criticando actitudes y problemas que plantean los actores en su forma de actuar, Peter Brook escribe:

*Existe ahora una nueva forma de interpretación sincera que consiste en vivirlo todo a través del cuerpo. Es una especie de naturalismo. En éste, el actor intenta sinceramente imitar las emociones y actos de la vida cotidiana y vivir su papel. En ese otro naturalismo el actor se entrega tan completamente como en el anterior para vivir por entero su conducta irreal. Y se engaña. Debido a que el tipo de teatro con el que se halla asociado parece oponerse al naturalismo pasado de moda.*²⁶⁴

En la composición del cuadro es obligado considerar aspectos técnicos como puede ser el movimiento relativo entre los actores:

El director tienen que considerar no solo las posiciones de los actores sino también sus movimientos o "cruces" de una posición a otra. Según la mejor práctica, la persona que hace el cruce camina en forma de resultar visible desde el principio hasta el final del movimiento, es decir, delante de las otras personas y los objetos. En general, el personaje activo es, por ahora, el elemento más dramático que está en la escena. En consecuencia, el director embarulla su composición si pone el término del cruce de un actor detrás de los objetos o personas aludidos.

*Como el movimiento a través del escenario llama mucho la atención, el director procurará que la acción de este tipo no se realice delante de un actor que esté hablando, a menos que el personaje tenga una importancia menor y sus palabras no tengan otro propósito que el de crear una atmósfera vocal. Por lo común, el director puede manejar el cruce de manera que se produzca antes o después de las partes habladas.*²⁶⁵

²⁶³ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 177.

²⁶⁴ BROOK, Peter. Opus cit. p 84.

²⁶⁵ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 180.

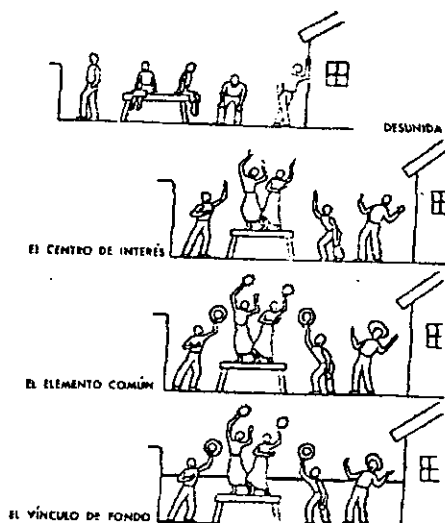
Dado que el control compositivo de actores puede parecer a alguno como propio de comedias y dramas convencionales, conviene advertir que aún en el teatro experimental avanzado, solamente en casos excepcionales se producen movimientos y composiciones no ensayadas. He aquí lo que dice la compañía vasca Legaléon sobre su montaje de *Ubu* realizado en 1996:

*Defendemos una estética del caos organizado: la cohesión de elementos diferentes con una cierta coherencia.*²⁶⁶

También hay que destacar que es la unidad escénica el factor que permite la uniformidad plástica pese a los cambios y movimientos que surjan durante la acción. Las siguientes ilustraciones extraídas del texto de Selden y su comentario son suficientes para aclarar el concepto:

He aquí tres de los muchos procedimientos que pueden utilizarse para lograr una unidad escénica. Como las figuras de los intérpretes son muy pequeñas, los métodos que aquí se ilustran no están precisados. El centro de interés de un escenario puede crearse sin necesidad de usar una tarima, y el elemento común de una escena puede prescindir de factores tan obvios como los sombreros de ala ancha y las panderetas. Los elementos unificadores pueden

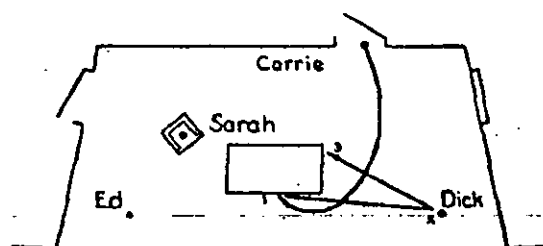
*ser muy sutiles: un estilo común o ciertas notas de color en el vestuario, o detalles similares de actitudes y de gestos en la acción.*²⁶⁷



El decorado y atrezzo que conforman el espacio de la actuación condicionan los desplazamientos, por lo que otra consideración necesaria es la de que no se puede componer el espacio en volumen sin tener en cuenta el condicionamiento que los objetos situados en el escenario ejercen en la acción dramática, al respecto leemos el siguiente texto referido al mobiliario:

Esquema de movimiento de Selden, con el que se resuelven problemas escénicos de desplazamiento

*Los artefactos y muebles voluminosos en el centro de la zona de actuación tienden a dificultar una buena acción central. La colocación de mesas, sofás o grandes sillas en esta posición debe ser evitada siempre que se pueda. Hay veces, sin embargo, especialmente en escenarios pequeños, en que el mobiliario tiene que estar en una posición media, y el director se ve obligado a disponer la composición humana en torno a estos objetos.*²⁶⁸



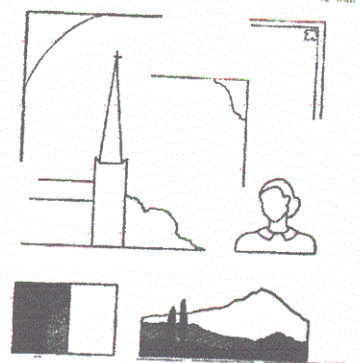
²⁶⁶ PASCUAL, Itziar. "La mierda de Alfred Jarry llega a Euzkadi", *El Mundo* 3-11-1996, pág. 23.

²⁶⁷ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 142.

²⁶⁸ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 178.

Selden también hace referencia al modo de unificación de los elementos inertes del decorado evitando líneas de ruptura entre ellos:

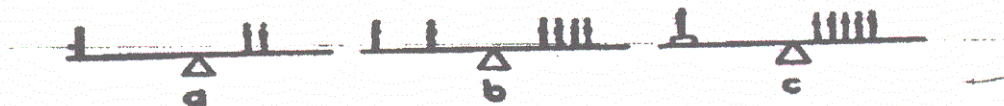
*Para obtener una sensación de unidad, los elementos que se oponen en forma de contraste pueden ser unidos por medio de una línea de transición o por un color de transición. Pueden verse aquí algunas transiciones comunes en las composiciones corrientes: El elemento decorativo que atrae la mirada hacia el ángulo de un marco o de una cornisa, el relieve que une la línea del techo con la línea de la pared, el follaje que forma el fondo de una torre, el cuello que une la línea de los hombros con la cabeza. La colina grisácea en el último dibujo sirve de valor intermediario entre el primer plano negro y la claridad del fondo.*²⁶⁹



Ahora intentaremos justificar el por qué **la armonía escénica depende, además de la unidad y de la continuidad, del equilibrio general de la composición**, que se realiza de manera distinta a como un pintor distribuye las masas y líneas en su lienzo, en el que se establece una jerarquía inalterable, mientras que en la escena una masa determinada (forma del decorado o un actor) que tiene una importancia concreta, en un momento puede perder ese protagonismo en función de la movilidad que caracteriza la plástica de la acción dramática, y que supone atender no sólo al aspecto visual de la escena sino al interés que en la trama dicha nota reclama lo que supone un grado de atracción visual añadido. Selden tiene muy claro como componer con figuras humanas:

Un aspecto esencial de la composición espacial es lo que llaman los directores "El equilibrio del escenario". Esto quiere decir, sencillamente, mantener el escenario bien balanceado, distribuyendo a los actores en forma más o menos pareja por las distintas zonas de las tablas. Considerando el centro del escenario como el punto central de equilibrio, el director coloca a sus figuras a los dos lados de tal modo que queden contrabalanceadas las unas con las otras. La manera más fácil de hacer esto, por cierto, consiste en tomar el grupo existente, dividirlo por dos y poner una mitad a la derecha y otra a la izquierda. Pero rara vez puede el director resolver el problema tan sencillamente. Por lo menos en la mitad de las escenas que llegan a sus manos, el número de los personajes ha de ser impar y no podrá poner a ese personaje impar siempre en el centro. Además, frecuentemente, las exigencias dramáticas forzarán al director a distribuir en forma desigual a los intérpretes, a poner dos o tres, tal vez, a la derecha (en torno a un objeto que suscita interés) y sólo uno a la izquierda. En las situaciones de este tipo, puede dar al público un sentido de equilibrio aplicando a su composición los principios de la balanza, desplazando los pesos de acuerdo con los principios de la física.

**El
equilibrio
en la
escena**



La figura muestra la forma en que un actor situado a cierta distancia del centro o punto de inflexión puede equilibrar a dos actores que están cerca del centro, y cómo dos actores que están separados, pero del mismo lado, pueden tener el mismo peso cuando cuatro de ellos se apartan un poco del centro hacia el otro lado, etcétera.

²⁶⁹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 144.

*El equilibrio no sólo es afectado por el número de los personajes, sino también por el peso dramático relativo. Algunos personajes cuentan más, en lo que a interés se refiere, que otros; en consecuencia sus valores ponderables dentro de la composición son también mayores*²⁷⁰

Es frecuente en la crítica de ballet la referencia a la belleza de los movimientos, e ignorar el complemento que para éste supone el decorado y la iluminación, como sucede en el siguiente texto que, referido a *Grosse Fuge* no alude a un impresionante y bellissimo escenario blanco vacío, con acertados cambios de luz fría, que acentúa la fuerza lineal de los desplazamientos con una recta horizontal luminosa en el fondo, de tono y altura cambiantes, que contribuye de modo fundamental en la estética del montaje:

*La belleza formal y el cartesianismo balanchiano que Van Manen imprime a esta partitura se disfruta con la misma claridad de entonces; su pureza abstracta en torno a una constante de líneas rectas y diagonales, su idea de bloques en alternancia, su igualdad en el material de pasos, convertida en oposición mediante un precioso juego de emisión y pulso de energías contrarias para todo lo cual se necesita un conjunto disciplinado y fuera de protagonismos.*²⁷¹

La composición conjugando elementos vivos e inmateriales es así enfocada por Selden:

*Otros elementos que deben ser equilibrados son los detalles arquitectónicos de los decorados y los objetos que se ponen en escena. El director no debe amontonar un grupo de personajes que se destaca sobre un fondo de rocas, a la derecha o a la izquierda, dejando el otro lado sin personajes, a menos que tenga en ese lado vacío algo más interesante que mostrar: Un cielo especialmente importante o un automóvil que ha sufrido un accidente. Algunas escenografías angulares conforman las zonas de actuación de tal manera que resulta más fácil emplear una mitad del escenario que la otra. El punto de equilibrio para las escenas allí representadas se desplaza un poco hacia la parte más profunda del escenario. El director reconocerá este hecho y tratará de no meter demasiados personajes en la zona de menor profundidad (que ahora está en el brazo más largo de la balanza).*²⁷²

Desde un punto de vista de plástica pura, e independientemente de que se trate de personajes o decorado, la consideración del tema del equilibrio en la escena se puede enfocar siguiendo las pautas que nos señala Gillam Scott referidas al diseño en general:

*El problema no consiste en el equilibrio de un cuerpo en el espacio, sino en el de todas las partes de un campo definido. La manera más fácil de abordarlo es pensar en él como una igualdad de oposición. Ello implica un eje o punto central en el campo alrededor del cual las fuerzas opuestas están en equilibrio. A partir de esta concepción básica se desarrollan tres tipos distintos de equilibrio.*²⁷³

²⁷⁰ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 184 y 185.

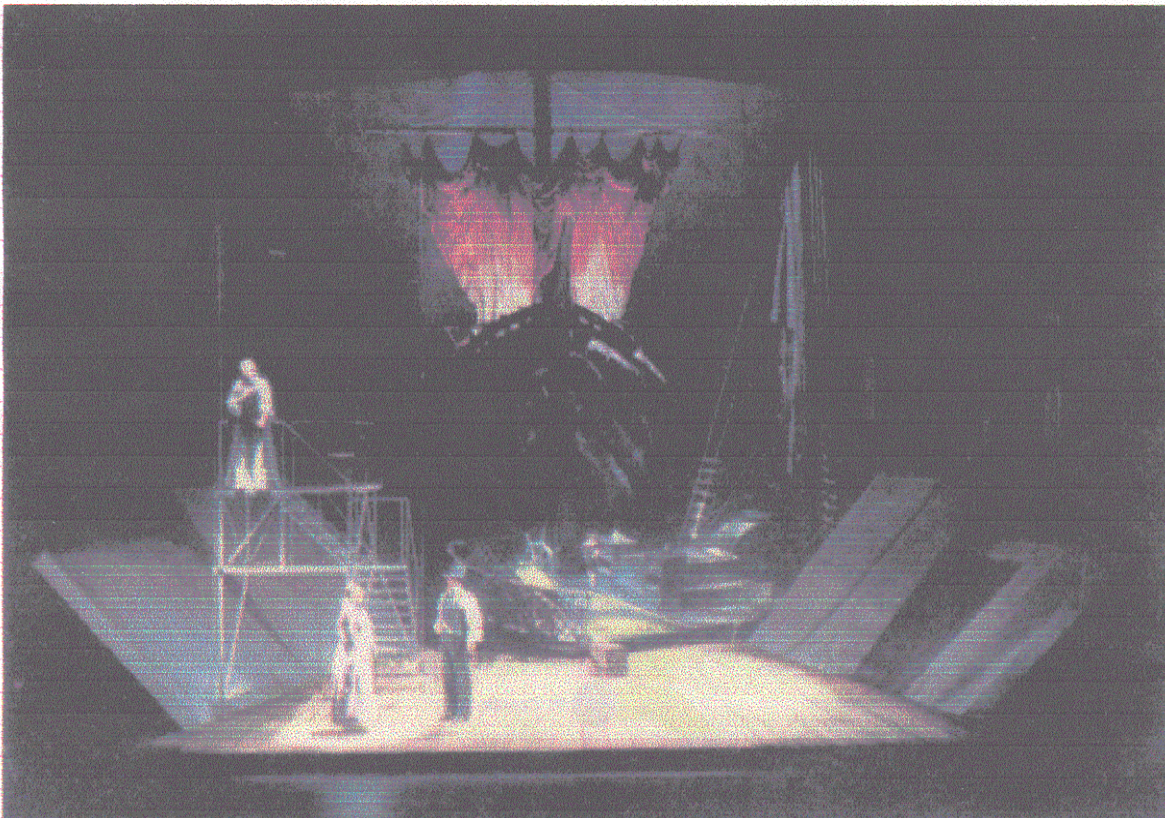
²⁷¹ MARTÍN, Julia. "Luz y densidad", *El Mundo* 19-6-1997, p 56.

²⁷² SELDEN, Samuel. Opus cit. p 185.

²⁷³ GUILLAN SCOTT, Robert. *Fundamentos de diseño*, Ed. Limusa, México 1990, p 46.

Los tipos de equilibrio considerados son:

- Equilibrio axial, en el que se controlan las atracciones opuestas por medio de un eje. La forma más simple de organización es la simetría que, pese a ser el tipo más obvio de equilibrio de masas es el más pobre plásticamente, si bien se pueden considerar casos de más interés como pueden ser si hay simetría en la forma pero asimetría en el color, con lo que se suaviza la rigidez del efecto. También la simetría aproximada resulta más interesante a efectos estéticos, y es un recurso muy utilizado en escena ya que, salvo en el género tipo revista donde el coro suele ser uniforme, es difícil que sobre el escenario haya suficientes elementos iguales para componer una simetría perfecta.
- Equilibrio radial, que podría ser confundido con uno axial respecto de dos ejes perpendiculares entre si, pero cuya diferencia radica en que el axial tiene un carácter estático mientras que al radial se le suele asociar la idea de movimiento, lo que se observa con frecuencia en el ballet cuando se produce una expansión desde un eje, o cuando en un drama un personaje actúa como polo de atracción o repulsión de los demás personajes.
- Equilibrio oculto, que supone el control de las atracciones opuestas por medio de una igualdad sentida, más que percibida, entre las partes del campo. Caso aplicable a la distinta importancia plástica de los personajes u objetos según su papel en la obra.



Escena de *El holandés errante*. El equilibrio axial del decorado es tan acentuado que evita que la composición pueda sentirse descompensada por la situación de los actores a un solo lado del escenario.

La composición de un cuadro en movimiento, o sea a la organización y disposición de las formas cambiantes que lo integran, para obtener el efecto estético teatral no debe equipararse a una pintura animada pese a que, debiendo contener todos los valores propios de las artes en general, incorpora el movimiento como elemento funcional de cambio o nexo entre los sucesivos cuadros, además de como factor utilizable plásticamente, pues debe ser considerada más como una secuencia de imágenes, como se dijo al comienzo del tema. Así es planteado en *La escena en acción*, por el director Samuel Selden:

... una disposición efectiva de las imágenes escénicas implica mucho más que la momentánea aparición tridimensional. Al tramar imágenes realmente expresivas, el director (ayudado por sus asistentes), utiliza el elemento cuatridimensional: el tiempo. La línea, la masa, el color y las cualidades del espacio de los símbolos visuales se dan en movimiento: combinaciones, cambios, contrastes, adiciones, divisiones y nuevas combinaciones durante un plazo que es igual al tiempo que dura el acto, desde que se levanta el telón hasta que se baja. Una serie numerosa de cuadros estáticos y momentáneos es transformada en el tiempo para crear una gran imagen móvil.



Maia Plisetskaia y el cuerpo de baile del Bolsoi en *Anna Karenina*. El movimiento coordinado de la imagen acentúa su carácter por el elemento unificador que la cinta supone; la imagen es, además, un ejemplo claro de como el desplazamiento de un bloque temático dentro de una composición general estática consigue crear interés sobre las consecuencias plásticas que de él se derivan.

A menudo la composición móvil prescinde por completo del factor estático plástico, y no presenta momentos en los cuales, en caso de que se detuviera la acción, fuese posible ver una composición perfectamente equilibrada. En estos pasajes, el espectador ha de recurrir al tiempo para encontrar los varios factores que forman juntos un periodo de la composición. Cada una de las unidades se extiende, tal vez, más de un minuto, o de varios minutos, según la naturaleza de la acción. La

composición empieza quizás en el proscenio, en un ángulo lateral, y de allí empezará a adquirir forma, presentando un elemento tras otro, y así sucesivamente, hasta que cada uno haya contribuido a crear el todo. ²⁷⁴

El incremento dinámico, que puede ser sólo en intensidad u hondura expresiva, debe acompañar a la progresión dramática y ello la hará más efectiva:

Es una danza ambigua la que componen el actor en sus evoluciones primeras, una acción que, progresivamente, impone silencio y seriedad a la sala. ²⁷⁵

²⁷⁴SELLEN, Samuel. *La escena en acción*, Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1972. p. 202.
Traducción de *The stage in action*, Nueva York: Appleton - Century - Crofts, Inc., 1941

La adecuación a la intensidad dramática siempre se observa aunque en algún comentario no se señale expresamente, de el estreno de *Manes* de La Fura dels Baus en el XIX Festival de Teatro de El Ejido (Almería) de 1996 leemos:

Una puesta en escena violenta, sin dar descanso al espectador, dejará a la vista las intenciones de este montaje, concebido como un zapping de imágenes y emociones, sin un hilo conductor, sin dramaturgia escénica. Serán cientos de situaciones, unas se-



Manes de la Fura

*guidas de otras, concebidas como una tremenda Torre de Babel en la que el espectador podrá seleccionar con su mirada lo que más le atraiga.*²⁷⁶

Manes de la Fura fue un montaje en el que la transgresión habitual del grupo era menos provocadora y el espectáculo se movía en cauces de mayor teatralidad que los habituales, pese a lo cual no dejaba de ser impactante por su ritmo desenfrenado e imágenes desbordantes. La música era el elemento diferencial de las dos partes del espectáculo. La primera, en la cual la percusión, el golpe, determinaba el ritmo y el movimiento de la sucesión de imágenes oníricas, era la que de forma más evidente había sido concebida como una forma de *zapping* teatral.

Es por todo lo expuesto, por lo que es necesario considerar unidos en un solo concepto la composición escénica (concepto generalmente estático en otras artes) y el movimiento que se desarrolla en el tiempo, ya que ignorar su interdependencia supone hacer un recorte inadmisibles para un estudio riguroso de la plástica escénica.

A la pregunta de tipo conceptual sobre cómo enfocar el movimiento escénico en la práctica compositiva la respuesta más clara y contundente nos la ofrece una frase del autor mejicano Octavio Paz que, refiriéndose a la obra olvidada durante tiempo de Luís Cernuda *La familia interrumpida*, dice:

*... no es poesía verbal sino poesía de la acción.*²⁷⁷

Pensemos que el origen de la acción dramática viene del sentimiento artístico; refiriéndose a uno de sus experimentos teatrales, Peter Brook relata que el actor para expresar sus emociones necesita de la forma:

*No era suficiente sentir apasionadamente; requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que pudiera ser recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud "acción"*²⁷⁸.

El
proceso
compositivo
y su
resultado

²⁷⁵BENACH, Joan Anton. "Ja Ve descubre a un Frances Albiol...", *La Vanguardia* 14-6-1997, p 51.

²⁷⁶SALAS, Ignacio. "Manes", *La Revista* 9-6-1996, p 103.

²⁷⁷Cita tomada del programa del Festival de Otoño de Madrid de 1996.

²⁷⁸BROOK, Peter. Opus cit. p 35.

y es ésta la clave para poder valorar los resultados de una puesta en escena, ya que ésta sólo tendrá la consideración de imagen artística si, resolviendo los problemas funcionales de la acción dramática, planea sobre ella la magia poética que con un movimiento sentido y su acertada composición plástica puede obtenerse.

Una cuestión a tener en cuenta es la de que el movimiento y su composición no son siempre percibidos por igual desde todos los puntos de vista en que se sitúan los espectadores, pues lo que para un espectador de anfiteatro es un círculo en el suelo, es percibido frontalmente como una línea recta horizontal o, según sea la pendiente del escenario, como una elipse; el desarrollo radial de un ballet visto de frente carece de la espectacularidad con que se aprecia desde las butacas altas. Es por ello que un valor a apreciar en la labor creativa, debe ser el acierto en facilitar una imagen de impacto semejante para todos los campos visuales.



El bailarín de más estatura se constituye en eje estructural del movimiento.

Posiblemente la mejor fórmula para resolver esas situaciones sea el trabajar de entrada, no con líneas y composiciones geométricas, sino con la definición clara de lo que es la forma fundamental o eje estructural, para organizar el decorado y disposición de actores a partir de él, pues así la sensación de orden que se transmite facilita la mejor comprensión de las cualidades estéticas del cuadro, debido a la reorganización lógica que la mente realiza cuando la visión puede crear imágenes

engañosas. Sobre una actuación del Nederlands Dans Theater en Sevilla leemos:

*En Squares (1969), el holandés ya propuso todo un juego de líneas y movilidad plástica donde brilla la belleza serena del ordenamiento rectilíneo de los cuerpos acompasados por las gymnospedias de Satie. En la nueva, Compositie, persiste el constructivismo y la pauta de dependencia de los movimientos a un elemento escénico.*²⁷⁹

La definición de los ejes estructurales de cada composición obliga a que la composición dramática suponga dos procesos: selección y ordenación, reuniendo elementos y colocándolos según dos principios de orden universales como son el contraste y la unidad.

*Se ha definido muchas veces la composición efectiva como la "unidad en la variedad".*²⁸⁰

Esa variedad en teatro necesita de la incorporación de la vitalidad rítmica para que la imagen sea realmente efectiva.

²⁷⁹MARTÍN, Julia. "Cambio de órbita". *El Mundo*. 30-6-1994, p 42.

²⁸⁰SELDEN, Samuel. *Opus cit.* p 141.

Dado que una imagen sin cambios no admite una atención sostenida se hace necesario el contraste, que es el aspecto diferenciador de la forma al establecer una base de comparación; su utilización escénica es permanente, desde la diferencia en las voces medias de los personajes, al director que marca una entrada importante desequilibrando por un momento el escenario para crear un vacío que llenará la persona esperada. El actor se arregla y maquilla para contrastar con el fondo, pero los figurantes no; el contraste entre actor y escena se hace por color, por forma o por ambos a la vez; las cualidades de las líneas oblicuas se acentúan al lado de líneas horizontales o verticales; una figura alta en un recuadro parece más alta si al lado hay una especialmente baja; un color naranja se aviva sobre un fondo azul; etc.



La unidad en la variedad, la vitalidad rítmica, y la composición controlada del movimiento, son los factores que hacen que esta pareja de baile pueda tener suficiente fuerza plástica para llenar un escenario desnudo.



La nitidez de la composición del cuadro de carácter neoplasticista surge tanto de la estructuración en planos frontales según la importancia, como del contraste entre el vestuario de coro e intérpretes.

Independientemente de la armonía y plasticidad con que las figuras sean dispuestas, para un determinado cometido y dentro del contexto de cada cuadro, hay algunas disposiciones de actores predeterminadas cuyo efecto, de cara a la interpretación del público, puede considerarse previsto y general lo que ayuda a una imagen unificadora. En los siguientes ilustraciones recogemos algunas de las opciones más comunes:



Friso de homenaje



Acoso u homenaje radial



Cortejo o procesión ceremonial

El cuadro escénico, por tanto, debe concebirse como una estructura dinámica en la que el juego de tensiones subordina la forma del movimiento que, en este caso, es portador de un significado. Un ejemplo puede ser la convencional exaltación de un personaje elevándolo sobre los hombros de los figurantes, movimiento que supone la culminación de su periplo en la obra, lo que nos permite afirmar que existe una jerarquización de movimientos en función de la trama y el fondo conceptual, lo que legitima su utilización como material expresivo.

Como ya se dijo anteriormente, la necesidad de apoyar la acción o capacidad expresiva de un personaje o grupo concreto, también suele resolverse con el concurso de las líneas compositivas del decorado, que pueden pasar desapercibidas hasta ese momento y que son acentuadas por la adecuada iluminación cuando son necesarias.



Montaje de *Tannhäuser* en la edición del Festival de Bayreuth de 1996, en la que las líneas del decorado constituyen un complemento para la disposición final del grupo, sugiriendo en el espectador la necesidad de esa determinada composición con la que culmina el cuadro.

*Aunque mucho pueda decirse sobre la influencia de las formas del ambiente, el director nunca debe perder de vista el hecho de que los elementos humanos son, en último término, los que más cuentan. Si las líneas de atención suscitadas por las actitudes y las miradas de las figuras de apoyo están bien planeadas, el público mirará justo hacia el lugar, pese a un mal decorado y a una iluminación desenfocada. La buena escenografía y la buena iluminación sólo sirven para reforzar la composición que se hace primordialmente con cuerpos humanos.*²⁸¹

Como afirmación de lo expuesto en una crítica actual leemos:

*No es necesaria una escenografía descriptiva. El movimiento de los grupos la sustituye.*²⁸²

No obstante sobre este particular no se debe generalizar, pues montajes notables son deudores absolutos del acertado decorado y la iluminación, como puede ser el caso de *Eslavos* antes aludido o ballet como *Volando hacia la luz* de Ullate o *Grosse fuge* de Hans van Manen, todos representados en la temporada 1997 en Madrid.

Insistiendo en aspectos ya apuntados, el cuadro estático compuesto se forma o se descompone por el desplazamiento de los actores, movimiento que Selden denomina coreográfico por tener unas características propias que aquí se definen:

La expresividad del movimiento en escena

*... el movimiento dentro del escenario supone una actitud de danza dentro de un espacio coreográfico ya que la forma de moverse un actor no es nunca natural y si lo es, se pierde la magia escénica. Los tres factores de la composición coreográfica son el tiempo, el espacio y la fuerza y a ellos hay que hacer referencia cuando se analice el movimiento incluso de intérpretes dramáticos.*²⁸³

En el movimiento y la pose hay una plasticidad expresiva que se corresponde con arquetipos de inmediata traducción, que se agrupan en tres bloques de acciones fundamentales que constituyen la materia prima esencial para el movimiento escénico:



Escena de *Spartacus*, de una coreografía de Yuri Grigorovich.

- *Influjo biológico y primitivismo (movimientos amplios, saltar, correr.)*
- *Influencia de la gravedad o vitalidad (cuerpo erguido, encorvado, vacilante).*
- *Acciones de construcción o destrucción (ternura o lucha).*²⁸⁴

Cuantificando la expresividad, se suele considerar que es mayor la de los movimientos amplios que la de los pequeños, pues suponen un fuerte centro de atención que, además, afecta anímicamente al espectador que siente un placer

²⁸¹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 201.

²⁸² LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "La leyenda del santo bebedor", *ABC* 7-3-1997, p 85.

²⁸³ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 58.

²⁸⁴ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 62.

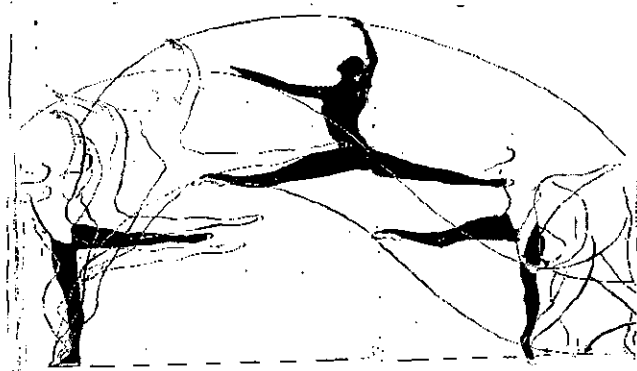
indirecto al observar acciones que no se realizan en la vida cotidiana rutinaria.

Sobre el ballet *Jinetes de peces sobre la ciudad* con coreografía y dirección de Sabine Darhendorf y Alfonso Ordoñez (T. Olímpica, Madrid 1995), leemos como esos valores pueden constituir la base plástica de un montaje:

Todo eso se refleja sobre una escena misteriosa, decorada lateralmente con andamios de tubo, como estructuras de edificios sin cuerpo. Por las rampas y barandas, los seis bailarines componen estampas y arquetipos, se cuelgan y balancean, miran hacia fuera y sobre todo se observan su propio yo reflejado en los otros.

*Los bailes de grupo se articulan en extraordinarias combinaciones de impulsos y contactos donde domina el giro enérgico y los cambios de situación rapidísimos, con saltos y volteos arriesgados. Son efectivas síntesis de mecanización y de lucha por la supervivencia que se repiten a lo largo de la obra. También hay discurso individual nervioso o enigmático y una eficaz composición de líneas quebradas.*²⁸⁵

Vemos, pues, que el movimiento que articula la composición variable, adquiere un especial protagonismo en los espectáculos de danza, basada su plasticidad en las líneas vivas que se trazan con los desplazamientos y el énfasis de estos, por lo que las escenas estáticas pierden protagonismo frente a la vivacidad de la danza conviniendo, pues, una especial atención a los valores plásticos que desde el movimiento puedan generarse cuando de este tipo de espectáculo se trate. Sobre el ballet *Jaleos* de Víctor Ullate (estreno en N. York, Octubre de 1996) Julia Martín escribe un comentario del que extraemos la afirmación de cómo el movimiento sentido como expresión vital, puede suscitar el entusiasmo del público:



Arranca el pulso de una voz contando un mismo ritmo, luego la intensidad sube con otros instrumentos, en consonancia con el progresivo nivel de energía de las variaciones hasta concluir en una verdadera borrachera. Para que la exposición de estilo y de puro alarde técnico, a la que se entregan de manera suicida, no resulte pedante, los bailarines se permiten pasárselo bien: Tamara Rojo se reía al clavar

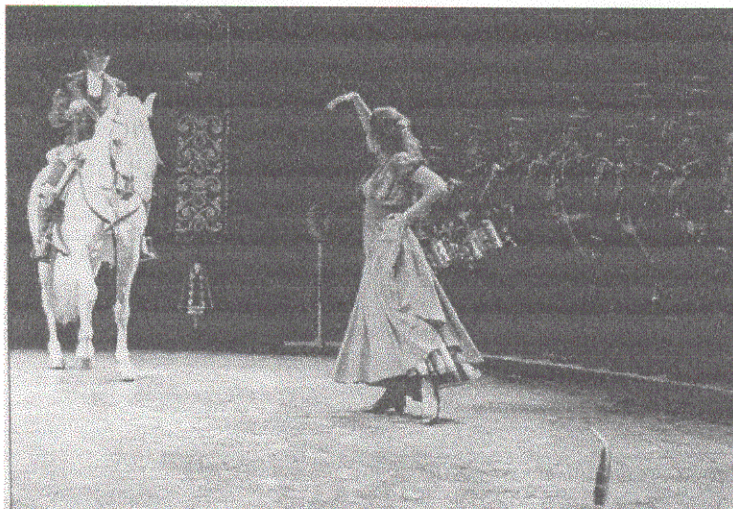
*dobles fuentes de asombro; Jesús Pastor cambiaba trayectorias de salto; María Jiménez impulsaba los giros de cabeza cuando agotaba la inercia, Ruth descansaba un rato subida en una punta.*²⁸⁶

Debe distinguirse entre la dinámica propia de la escena, llamada acción, que a continuación analizaremos, y el proceso perceptivo del espectador que matiza subjetivamente esa acción y la codifica estéticamente. También conviene precisar la diferencia notable en cuanto a impacto perceptivo, entre la leve dinamicidad derivada de las formas, y la fuerte atracción visual que el movimiento de actores supone. La técnica escénica centra sus esfuerzos en crear acción:

²⁸⁵ MARTÍN, Julia. "La ciudad de Danat", *El Mundo* 24-12-1995, p 75.

²⁸⁶ MARTÍN, Julia. "Un regalo de lujo para Madrid", *El Mundo* 8-12-96, p 49.

*La misma palabra "drama" es dinámica, significa "algo que se hace" en contraste con algo de lo cual solo se habla.*²⁸⁷



La ilustración que acompaña a estos párrafos, corresponde a una muy bien compuesta escena de *Carmen* en versión flamenca de Salvador Távora, montaje de gran originalidad por concebirse como una *ópera andaluza de cometas y tambores* que fue elegido para abrir la temporada de 1997 en el Teatro de Ópera de Hamburgo, y del que el director dice:

*...hemos conseguido llevar el teatro a la ópera en lugar de la ópera al teatro, que es lo que se suele hacer.*²⁸⁸

y es que cuando se consiguen unas imágenes de fuerte impacto plástico como la que apreciamos, éstas consiguen embelesar al público y, por tanto encuentran acomodo en cualquier teatro donde, sobre todo, se busque dar marco al Arte. En este caso el centro de interés no es ni la mujer ni el caballo, sino la relación dinámica que se percibe por las invisibles líneas dramáticas que entre las dos figuras existen.

La *acción*, que para Honzl es la esencia misma del arte dramático, cohesiona los diversos elementos teatrales, decorado, música, figurines, etc., *en aquel sentido que nosotros le reconocemos como conductores de una corriente única, que los atraviesa pasando de uno a otro o por varios a la vez.*²⁸⁹

Apoyándonos en cuestiones desarrolladas anteriormente, esta acción descrita no supone necesariamente movimiento físico, ya que dentro de ella se pueden encuadrar tensiones y sentimientos que se producen en escena pero, generalmente, en el espectáculo teatral siempre es necesario utilizar el movimiento como un factor útil para rebajar la sensación negativa que las limitaciones dimensionales del escenario y la inmovilidad de los espectadores puede hacer aparecer; sirve para mantener viva la atención del espectador que puede amodorrarse ante una parrafada o una situación estática prolongada y sirve, por supuesto, en los espectáculos musicales y de danza como parte esencial de los mismos. De la crítica a un *Fausto* montado a partir de textos de varios autores (Sala El salto de la Cabra, Madrid 1997) sacamos un párrafo al respecto:

²⁸⁷ GUILLAN SCOTT, Robert. Opus cit. p.111

²⁸⁸ MORGADES, Lourdes. Cita en "La Carmen flamenca de ...", *El País* 27-1-1997, p 29.

²⁸⁹ Cita de Ricardo Salvat en el prólogo de *Semiología de la Representación*, de André Helbo, Col. Comunicación visual, Ed. G. Gili, Barcelona 1978, sobre el libro de Jindrich Honzl, "La mobilité du signe théâtral", en *Travail Théâtral. Cahiers Trimestriels*, nº 4, La Cité Editeur, Lausanne, Julio-Septiembre de 1971, p.15. texto que es traducción de un artículo publicado por vez primera en la revista Slovo a Slovesnost, vol. VI, nº 4, Praga 1940 y recogida en la antología de Honzl, *Divadelni uvany a programy: 1920-1952*, Orbis, Praga 1956, pp. 246 a 260.



Es evidente que la sensación de vértigo se encuentra en los trapecios o columpios de una escena, y la frialdad y el escalofrío en los cubos en que se vierte el agua que finalmente se arroja sobre los actores: pero pienso que estas acciones están incrustadas solamente para animar el texto.²⁹⁰

En la acción dramática se aprecian tres fases:

1. **Tránsito**, que es el movimiento en sí, rápido, lento, regular. Atrae la atención y quita pesadez a la escena.
2. **Cambio**, que supone entrar en otra situación. La aparición de un coro, un hombre sentado que se levanta, etc.
3. **Búsqueda de la adecuación**. En *Art as Experience*, John Dewey señala que el hombre no solo vive en un ambiente, sino por causa de él, en interacción con él. Los objetos que aparecen faltos de equilibrio con su ambiente y a punto de restablecerlo, tienen potencialidades de movimiento que se hacen visibles cuando la adecuación está en marcha. Sea el caso del movimiento potencial de una madre que observa alarmada que su hijo va a caerse.

Los actores y cantantes acostumbran a subrayar su discurso con gestos, acciones y desplazamientos histriónicos característicos, que son aceptados sin la menor reticencia por considerarse válidos como lenguaje teatral y que requieren una depurada técnica que, en su extremo mas acentuado, llega hasta el llamado género *mimo*. sobre el que Selden advierte al director poco experto de no caer en los excesos de una técnica pantomímica.

Al respecto comentemos el montaje por La Compañía de *El mollazo de la Zuana con el Zani* (Teatro Galileo, Madrid del 1 al 13 de Abril de 1997):

La obra, que se puede inscribir dentro de la estética de la *Commedia dell'Arte*, se plantea en un ritmo frenético de desplazamientos mímicos que suponen una muy encomiable labor de los tres actores, que dan vida a seis personajes en constante cambio e interacción, pero según van pasando los minutos ese ritmo se vuelve cargante, y el espectador empieza a plantearse si va a ser capaz de aguantar lo que resta de representación el vapuleo a que se somete su ánimo, y es justamente casi al final de la representación, cuando por la trama se dejan de



Escena de Edipo Rey, de gran elocuencia sobre las posibilidades estéticas y expresivas de una composición dramática, pues a la fuerza plástica de la imagen se une el anhelo que el movimiento del grupo sugiere.

²⁹⁰HARO TECGLÉN, Eduardo. "Metafísica y poesía", *El País* 28-5-1997, p 43.

realizar pantomímicos movimientos, cuando la obra adquiere mayor calidad plástica y expresiva.

Los gestos pueden también encuadrarse en los movimientos y contribuyen a la expresividad escénica, pero influyen poco en la estética compositiva del cuadro, cosa que si es afectada por las actitudes adoptadas con ésta finalidad sobre todo cuando es de un grupo de personajes. No obstante hay casos en que el gesto se adueña de la escena, como corrobora el siguiente comentario sobre el *Fausto* antes aludido:

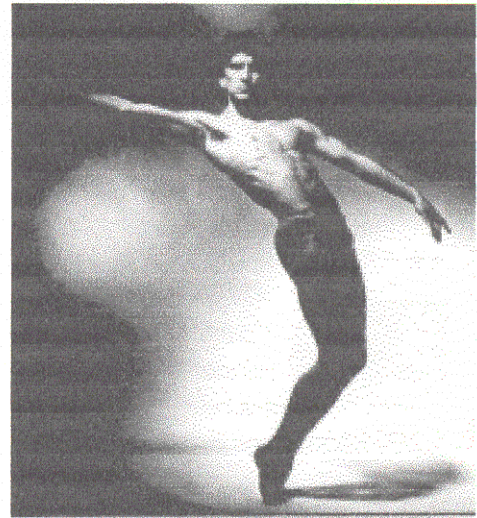
*Se aplaude especialmente a la actriz María Jesús Romero en unos minutos de silencio, frente al público, sin más movimientos que los gestos de la cara que es bella y expresiva.*²⁹¹

Otro ejemplo de cómo la sutileza en el gesto o en el movimiento no impide la percepción de su belleza nos lo da el siguiente párrafo referido a la actuación de la bailarina Sara Baras en el ballet *Gitano* de Antonio Canales (1997):

*... su respiración hacia arriba cuando el baile y el estilo lo necesitan la hacen una artista singular y de altos méritos.*²⁹²

y es que el movimiento contenido, si es verdaderamente expresivo, transmite fácilmente sensaciones al espectador:

*...cuando un actor hace un gesto crea para sí mismo, de acuerdo con sus necesidades más recónditas, y al mismo tiempo para otra persona.*²⁹³



Julio Bocca. La actitud retenida cuando es sugerente supone tanta fuerza plástica como pueda tener un movimiento vehemente.

Entendamos, por tanto, que la plasticidad del movimiento no depende exclusivamente de su amplitud sino, también, de su intensidad como expresión vital. Sobre un *Don Carlo* representado en el Festival de Palma de Mallorca en Marzo de 1997 leemos:

*De ahí que el montaje se realice en torno a un panteón. "La idea partió -señala Iturri- de concebir un marco escenográfico angustioso. Eso ha hecho que a los intérpretes se les pida una versión nada desaforada, nada de gran gesto. Algo íntimo que huya del gran ademán en una búsqueda del quietismo, que no estatismo. El movimiento lo marcará la propia música, favorecido por un vestuario de fuerte carácter escultórico".*²⁹⁴

Los valores señalados constituyen un referente sobre la buena o mala utilización de la expresión corporal y el movimiento como material estético, sobre el que los elementos del decorado, la iluminación y el sonido, ejercen una interacción manifiesta de la que pueden surgir efectos potenciadores o de enmascaramiento. Al respecto, reproducimos partes de una crítica periodística a una poco afortunada representación de *Aida* en el Teatro de La Maestranza de Sevilla en 1.994, en la que se manifiestan los efectos de un mal movimiento escénico:

²⁹¹ HARO TECGLÉN, Eduardo. "Metafísica y poesía", *El País* 28-5-1997, p 43.

²⁹² SALAS, Roger. "Gitanerías hacia el siglo XXI", *El País* 30-5-1997, p 46.

²⁹³ BROOK, Peter. Opus cit. p 36.

²⁹⁴ L.G.I. "Don Carlo en la isla", *ABC Cultural* nº 382 28-3-97, p 38.

Imágenes espléndidas.

Partió Hugo de Ana de un bello enmarque escenográfico con dos paredes en ruinas que situaban la acción de una forma evocadora. No hubo palmeras ni elefantes, huyendo del tópico.

Algunas imágenes plásticas fueron espléndidas: los momentos iniciales del tercer y cuarto acto, por ejemplo, pero las ideas sólo funcionaban en un plano estático. Las expectativas se quedaban frecuentemente sin desarrollar: en el tercer acto con una monotonía irritante; en el cuarto, rozando el disparate al final. Las luces, por otra parte, abusaron en ocasiones de los tonos fríos, creando un clima de comic galáctico y propiciando el distanciamiento.

*El tratamiento de los actos fue convencional, por no decir inexistente. Los movimientos de grupo acusaron exceso de codificación, con tendencia al manierismo y muchas veces a la gratuidad. ¿Qué permanece en el recuerdo de esta puesta en escena? Únicamente el impacto estético de algunos momentos aislados.*²⁹⁵

Es, por tanto, desde la coordinación de elementos estáticos y factores dinámicos expresivos, donde podemos encontrar la estética plena que, además, adquiere unas características específicas para cada caso. A los ojos del espectador el resultado plástico de una escena tumultuosa, es una mezcla de masas coloreadas formando un conjunto cinético de carácter emotivo, bastante diferente que el derivado del ritmo y cadencia de un cuerpo de baile ordenado cuya estética radica en esa coordinación, pero que tiene que ser roto frecuentemente por los bailarines que, alterando el orden, actúan de contrapunto, de modo semejante a como son utilizadas las notas vivas o toques dentro de una composición pictórica de cierta uniformidad.

Cuando se va a desarrollar un movimiento de ballet ordenado, nos aventuramos a considerar que es poco conveniente establecer fondos en una secuencia continua en la decoración, para evitar que puedan utilizarse como puntos de referencia de posibles descoordinaciones, además del peligro de crear esa sensación para los espectadores situados en zonas laterales al concebirse, generalmente, esas evoluciones para su apreciación desde un punto de vista central, por lo que es bastante frecuente ver decorados simétricos pensados para subrayar el buen orden de los danzantes, cuyas cualidades pueden ser mal percibidas desde asientos laterales precisamente por ello.

Por el contrario, si el movimiento es de caos y confusión, el decorado que mejor apoya la acción posiblemente sea el de fondo secuenciado, mientras que se mueven los objetos y personajes en contraposición a ese orden.

Los hábitos del espectador común de ver cine y televisión, con el dinamismo y variedad que la cámara y el montaje pueden imprimir a cualquier escena, han influido para la reconsideración de conceptos clásicos en el movimiento escénico que, en casos concretos ha adoptado su técnica y estética, cosa que debemos valorar positivamente por lo que de revulsivo ha supuesto para la renovación teatral.

**El carácter
del
movimiento**

Consideramos verdaderamente ilustrativo del caso el referirnos al excelente montaje del musical *Los miserables*, 1993, Teatro Apolo de Madrid, obra del escenógrafo John Napier en la que, con la utilización de una gran plataforma giratoria y la proyección de

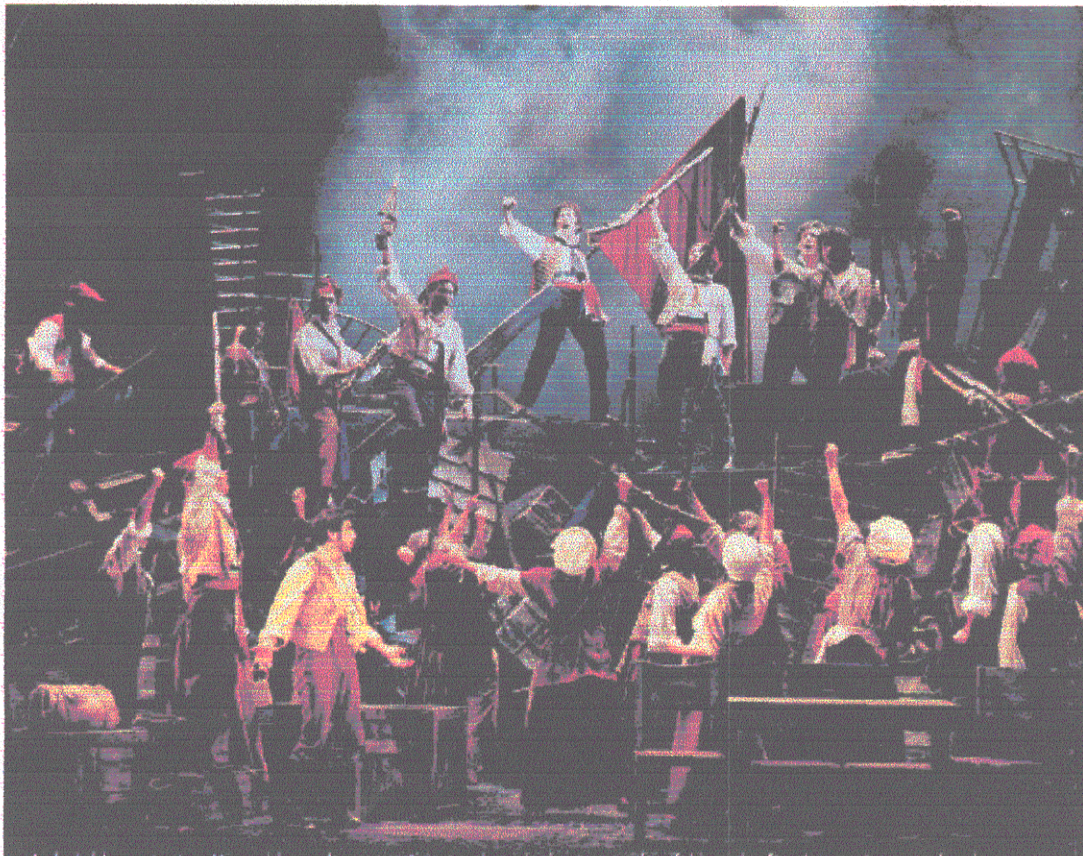
²⁹⁵VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "Aida, sin elefantes". *El País*. 28-10-1994: p.40.

gobos, se conseguía en los desplazamientos de grupos de figurantes una sensación de amplitud verdaderamente antológica, de tal efectividad que adquiría un ritmo casi cinematográfico de seguimiento de cámara. También es de destacar como al girar 180° la plataforma en diversas ocasiones, trasladaba la situación de los actores respecto al espectador, en unos cambios de plano bastante relacionados, también, con la técnica expresiva cinematográfica y, nos aventuramos a afirmar, es posible que en ese ritmo visual ajeno al medio, pudiera residir su éxito masivo de público, que encontró en el montaje, capaz de rebasar los límites escénicos, uno de los alicientes esenciales de la obra, muy por encima de sus valores musicales bastante tradicionales y discretos.

En el programa de mano de la obra leemos:

- *Un gran espectáculo teatral. Deslumbrante conjunto de números sobresalientes que rompe todos los límites del teatro.*
- *Un suceso teatral. Una revolución técnica. Un alarde de trabajo creador bien hecho. (ABC)*
- *Un éxito. El público que abarrotó el local ovacionó durante más de quince minutos a los actores, el equipo técnico y los productores de la obra. (El País)*
- *El musical más ambicioso y digno realizado hasta ahora en España. (La Vanguardia)*
- *Ni en Nueva York, ni en Londres se habían visto mejores actores, mejor representación y mejor espectáculo. (Ya)*

Escena vibrante de Los Miserables donde se conjugan todos los factores plásticos capaces de dinamizar expresivamente una escena, factores tanto de ambiente como de composición



Pese a la aparentemente fácil adopción de la dinámica cinematográfica de la obra descrita, no conviene olvidar que cada medio tiene unos recursos propios que el

espectador acepta desde el momento que se sitúa en la butaca, y que son fruto de dilatadas experimentaciones y ensayos, por lo que no siempre es factible trasladar obras literarias, escénicas o cinematográficas de un género a otro. No nos importa insistir en la escasa emoción que suelen transmitir los espectáculos teatrales televisados, mientras que los musicales planteados en una estética afín, *funcionan* perfectamente tanto en vivo como en la pantalla.

Es bastante frecuente que los actores abandonen la escena y se mezclen con el público, o entren en la misma desde esas posiciones, caso en el que la estética del momento compete tanto al director como al escenógrafo que debe organizar el paso de forma artística con las rampas, escaleras o medios para tal fin.

Cuando el desplazamiento es de los objetos que forman parte del decorado, éste debe ser concebido como un cambio de *cuadro* que, si se hace a la vista del público, solo tiene como condicionante el que no suponga una interrupción en el hilo argumental al distraer al espectador, debiéndose procurar que el cambio venga engarzado con la acción que se desarrolla en ese momento, por lo que su efecto plástico es condicionado tanto por la secuencia en el desarrollo como por lo que de sorpresa aporte a la imagen.

En el *Nosferatu* de Francisco Nieva, dirigido por Guillermo Heras en 1.993, aparecía un *coche carroza* elevado sobre un alto soporte con ruedas y empujado por figuras negras embozadas, con cuyas evoluciones majestuosas se conseguía una imagen de gran efectividad al unirse aspectos conceptuales y simbólicos en una forma en movimiento, lo que acentuaba su presencia imponente en la escena.

También hay ocasiones, en el teatro experimental y avanzado, en que es el público quien se desplaza dentro del espectáculo, con un efecto estético limitado salvo excepciones, y que ya fue tratado anteriormente al referirnos al espacio escénico.

Por último, insistir en señalar como en los conciertos multitudinarios la masa de público, iluminada y bullente, es utilizada como elemento escenográfico de efecto plástico bastante efectivo y con resultados psicológicos claros debido al efecto eufórico que produce el sentirse inmerso en un espectáculo grandioso. El recurso es recogido en los teatros tradicionales de forma limitada, pero sobre todo se utiliza en los musicales desenfadados.

Vistos cuales son los valores estéticos derivados del movimiento, atenderemos ahora al proceso por el que el público capta esos valores.

La
lectura
visual

En la percepción de las imágenes, es necesario considerar el orden y dirección de lectura visual; los estudios gestálticos antes aludidos se ocuparon de ello, y conviene tenerlos en cuenta para poder organizar agrupamientos, relaciones entre elementos, o las zonas en que por la especial atención del público sea conveniente situar determinadas acciones. Un ejemplo puede ser la consideración por los actores del lado izquierdo como *bueno* para entrar en escena, debido a que en el análisis de una imagen la vista se dirige en primer lugar a esa zona por la costumbre occidental de leer de izquierda a derecha, hábito que estadísticamente se produce más entre universitarios que en personas incultas, o también el que en una espiral la vista se dirija más al origen que al extremo que la amplía, por lo que la sensación de

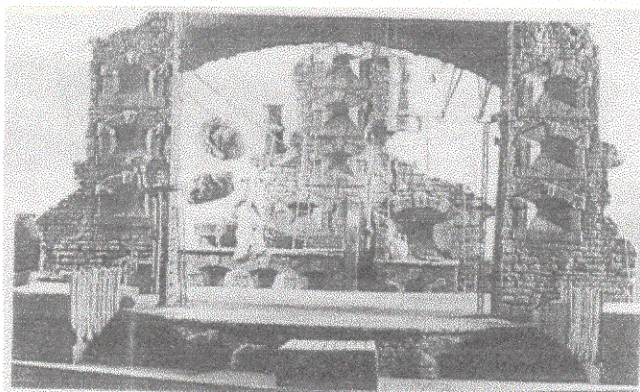
expansión espacial se origina en un punto definido y no en la magnitud de la línea, igual que sucede en las expansiones o contracciones radiales.

También se debe considerar la diferente lectura visual que unas u otras imágenes requieren según sus peculiaridades. Como ejemplo consideremos el modo de lectura en la pintura de diversas épocas:

- Edad Media. Imágenes leídas de un modo continuado (horizontal o verticalmente), en las que la lectura de los textos sagrados determina la disposición del espacio.
- Quattrocento. Se conservan convencionalismos pero el espacio se ajusta a la perspectiva geométrica (la línea manda).
- Barroco. Perspectiva aérea (el color manda).
- Corrientes modernas. Desde la segunda mitad del s. XIX en que con Van Gogh y Gauguin aparece el espacio direccional de los colores, y con Cézane se pierde el punto único de vista del espacio tridimensional, apartándose de la óptica geométrica, y que culmina en el s. XX con la simultaneidad de los puntos de vista del cubismo, las visiones futuristas y surrealistas, la lectura visual es más abierta a la intencionalidad del creador de las imágenes.

Esta forma condicionada de percibir las imágenes artísticas es hoy día propia de personas cultas y, pese a su innegable dificultad para la generalidad, puede aplicarse en la concepción de espacios con una gran carga intelectual si la trama encuadra la escena en alguna tendencias artística concreta.

En relación a la distinta capacidad para analizar imágenes la siguiente frase es ilustrativa:



F. Nieva, maqueta para el decorado de *Marat Sade* de Peter Weiss, 1968. La composición a modo de retablo, supone una forma de lectura fraccionada muy acorde con el fondo conceptual que suele dominar en el teatro de este autor

El arte y el significado del arte han cambiado profundamente en la era tecnológica, pero la estética del arte no ha respondido al cambio. Más bien ha ocurrido lo contrario: la estética del arte se ha ido fijando cada vez más a medida que el carácter de las artes visuales y su relación con la sociedad ha cambiado espectacularmente. El resultado es la idea difusa de que las artes visuales constituyen exclusivamente el reino de la intuición subjetiva, juicio tan superficial como lo sería el énfasis excesivo en la significación literal. De

*hecho, la expresión visual es el producto de una inteligencia muy compleja de la que desgraciadamente sabemos muy poco. Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetización visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos.*²⁹⁶

²⁹⁶ DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990, p 31.

Es, por tanto, un factor plástico a considerar la adecuada organización del campo visual como un bloque homogéneo de lectura visual, pese a la variedad de escenas, en las que se producirán sensaciones de tensión o distensión, equilibrio y cambio de ritmo cuya función esencial será la de evitar la monotonía en dicha lectura. La organización se establece por medio de las líneas dramáticas, estáticas o dinámicas, entre actores y las compositivas del decorado, de cuya acertada consideración surge la articulación perceptiva según cauces controlados.

Al existir movimientos y desplazamientos previsibles y característicos según el tipo de obra, el escenógrafo cuenta con ellos tanto para facilitar su realización, como para utilizarlos como un recurso más integrado en la plástica del espacio general creado, lo que supone una forma de control del movimiento ocular del espectador y de su atención, cosa realmente difícil de conseguir pero deseable para el creativo.



Imagen de la compañía donostiarra Artescena en *Amets Beroak*, Festival de Navarra 1997. La cadencia del movimiento implica la previsión del desplazamiento por parte del espectador, lo que se traduce en una mayor sensación de armonía plástica.

Para el análisis de la percepción de la dinámica teatral e insistiendo en las ideas iniciales, creemos interesante sintetizar los conceptos que sobre el movimiento relacionado con el diseño expresa Robert Gillan Scott, al considerar que implica tanto al cambio como al tiempo, que precisamente son factores fundamentales en el teatro; el cambio puede considerarse indistintamente producido en el campo físico o en el campo visual ya que uno y otro están directamente relacionados, y su percepción es objetiva mientras que es subjetiva la consideración de cambio derivado de la secuencia con que se dirige la atención al objeto, manifestándose claramente en ambos supuestos la incidencia del factor tiempo.

También establece una parecida diferenciación dinámica, al distinguir entre *movimiento objetivo* implícito en artes como cine, danza y teatro, con una duración real y concreta, y el *movimiento subjetivo* derivado del tiempo que se dedica al recorrido visual de formas estáticas.



Ballet du XX Siècle en *Nijinski clown de Dieu*, de M. Béjart. La diversidad y número de elementos en movimiento es canalizada en varios bloques simétricos para facilitar la lectura en una imagen unificadora que se contrapone a un fuerte polo de atracción central, con lo que se evita la dispersión de la atención.

Dado, pues, que toda percepción implica algún tipo de movimiento, la adecuada estructuración espacial de cualquier tipo de diseño deberá tenerlo en cuenta por lo que, en principio, para obtener unidad en la composición bastaría organizar o prever los movimientos para facilitar el efecto perseguido en el acto creativo, pero la práctica resulta difícil debido a la relatividad de los valores a considerar, que dependen tanto del carácter de la composición como de la sensibilidad e intuición del espectador.

Para controlar nuestros esquemas de movimiento subjetivo, debemos utilizar este tipo de criterio: ¿cuál es el valor dinámico relativo de cada elemento en la composición? Percibimos directamente que cada elemento posee alguna cualidad dinámica positiva o negativa. ¿Cuál es la base de tales percepciones?
297

La respuesta que nos da es que dichos valores son: los valores dinámicos, el efecto de la asociación y de la representación y el movimiento del ojo.

Los valores dinámicos, que Scott considera son de dos tipos:

- La relación de los elementos percibidos con la estructura del campo, al suponer que la relación dinámica con la gravedad del ser humano se exterioriza al considerar lo horizontal como estático, lo vertical como estable pese a su carga de movimiento potencial y a lo diagonal en actividad permanente, advirtiéndose de que una forma se considere en una determinada posición espacial no solo depende de sus contornos lineales sino que interviene también el efecto de su eje dominante.
- La atracción y el valor de atención de una forma, que se considera en función de:
 - Grado de contraste tonal.
 - Grado de contraste de textura visual.
 - Tamaño del área, con la salvedad de que las áreas extensas no son necesariamente las de mayor atracción.
 - Forma del elemento figura.
 - Posición de la figura sobre el fondo.
 - Efecto dinámico del equilibrio

El efecto de la asociación y la representación, donde una configuración o representación pueda provocar la connotación de movimiento, pese a que por sus valores formales pueda ser una forma o composición estática, sea el caso de la distinta sensación que produce la observación de una pirámide asentada sobre su base o la misma figura en posición invertida.

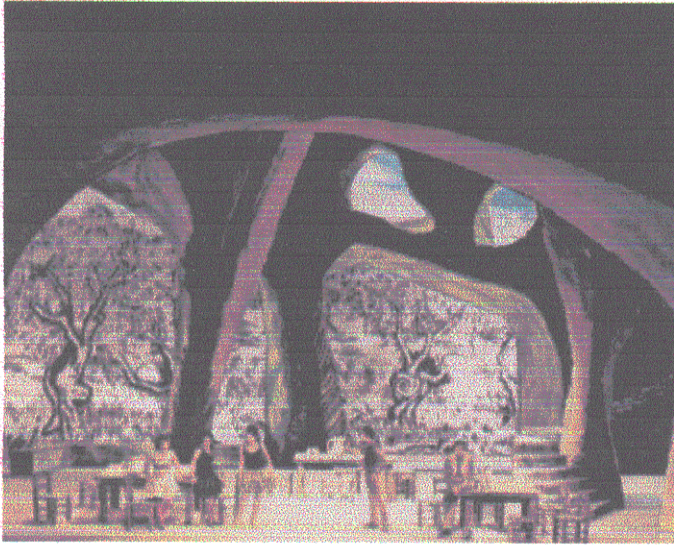
El movimiento del ojo en el diseño, que es distinto al que se sigue en la lectura de un escrito, pues se mueve a saltos deteniéndose, más o menos tiempo, donde hay puntos de interés, evaluando su contenido ideativo y los significados formales, entre los que figuran los de tipo dinámico. El ejemplo utilizado por Gillam es significativo al dibujar el perfil de una gota de agua que, en su posición normal, implica un movimiento de caída pero que se vuelve ascendente si, al girarla 180° se considera que la imagen corresponde a un árbol puntiagudo.

Considerando la imposibilidad de prever unos recorridos visuales obligados, si se plantea la posibilidad de una ordenación que logre un circuito cerrado y autocontenido, en el que la atracción central sea lo suficientemente fuerte para evitar que en el recorrido periférico la atención pueda salirse del formato preparado.

*En un buen diseño de movimiento, hay cien maneras de leer el circuito, todas ellas sistemas cerrados e interrelacionados. Es éste el factor que determina esencialmente la diferencia entre un esquema rico y uno pobre. El principiante se conforma con un circuito simple, satisfecho de haber podido lograr un esquema cerrado. El maestro, por simple que pueda ser el efecto evidente, trabaja con una rica orquestación de esquemas de movimiento.*²⁹⁸

²⁹⁷ GUILLAN SCOTT, Robert. *Fundamentos de diseño*, Ed. Limusa, México 1990, p 40.

²⁹⁸ GUILLAN SCOTT, Robert. Opus cit. p.45



Segundo acto de *Carmen* con decorado de Renato Gattuso. A pesar del peso plástico del decorado, éste se ha concebido para potenciar la presencia de los actores, al organizarse la composición para que su lectura nos conduzca al lugar que ocupan.

Cuando en el movimiento que la vista realiza en su reconocimiento de formas y conjuntos se aprecia cierta frecuencia, se establece un ritmo; al movimiento de lectura de líneas compositivas se le puede definir por direcciones, sentidos y recorridos, y al ritmo se le asocian términos como quebrado, ondulado, espiral o decreciente, que hacen mención expresa a las propiedades de las figuras que compone en su desarrollo. En la composición escenográfica se deben tener en cuenta esas líneas de lectura como una herramienta para dirigir la atención del espectador hacia el punto del escenario que interesa:

Un decorado hábilmente compuesto contribuye a señalar los centros de interés. Las líneas intensas en el fondo, con

*especialidad diagonales descendentes, suelen dirigir la atención a los puntos de interés particular. Por ejemplo, a causa de la influencia lineal de una baranda en diagonal, la zona que rodea la base de la escalera suele ser "zona fuerte". En las obras no realistas las diagonales suelen estar pintadas, o las líneas normales de una habitación, o de cualquier lugar se tuercen deliberadamente a fin de lograr un determinado realce de dirección. El punto más fuerte en que puede colocarse un actor que quiere llamar la atención es el punto convergente de varias líneas trazadas con audacia. Otro punto de dominio es el que queda dentro de un encuadre, como el que forma el marco de una puerta, una ventana o un pasillo, especialmente cuando la sección enmarcada del fondo tiene un color y un brillo que contrastan con el resto.*²⁹⁹

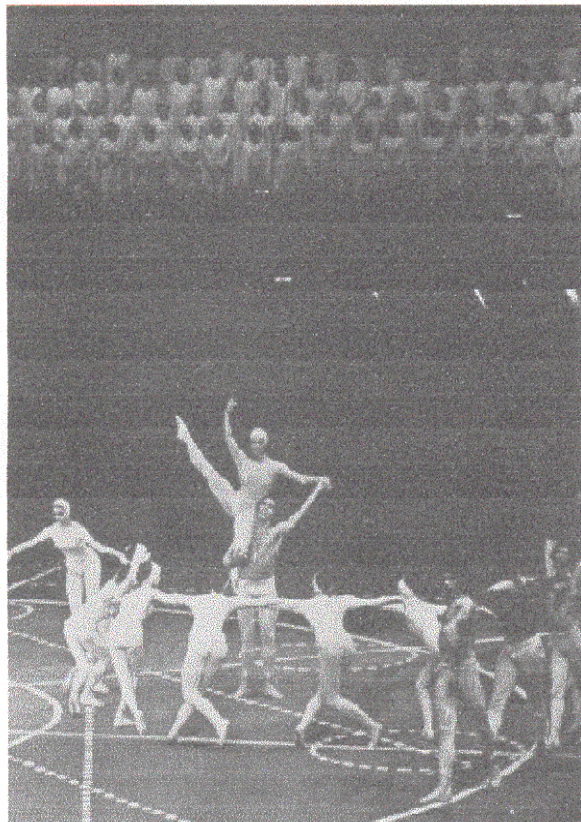
Uno de los problemas que se suscitan al creativo es la manera de mantener el interés y la atención del espectador hacia los valores plásticos de la escena.

De todos los estímulos que nos llegan, lo normal es que sólo nos demos cuenta de unos pocos. La percepción es también selectiva, y esta selección se realiza por medio de la atención. Nuestra atención es limitada; normalmente no podemos atender más que a un número relativamente pequeño de objetos. Si estamos mirando algo, nuestra capacidad de oír, por ejemplo, queda bloqueada, y viceversa. Y lo que estamos mirando, a la vez, acapara nuestra atención, en detrimento de otros estímulos visuales que permanecen marginados, constituyendo una especie de fondo difuso sobre el que se recorta el objeto al que atendemos de verdad.

Nuestra atención puede polarizarse en un conjunto determinado de estímulos, unas veces por condicionamientos de carácter interno -como pueden ser los intereses, la necesidad, etc.- y otra por la estructura misma de los estímulos. Entre los caracteres de los estímulos que favorecen la atención cabe destacar los siguientes:

²⁹⁹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 200

- 1) *La intensidad del estímulo: Los colores brillantes, los objetos grandes, los sonidos fuertes, etc., reclaman nuestra atención.*
- 2) *El contraste entre los estímulos también constituye un factor determinante. Si entre una serie de personas vestidas con colores tenues aparece alguien con un atuendo de colores brillantes -o a la inversa-, nuestra atención se polariza en esa persona; en un grupo de gente de estatura normal, un gigante o un enano reclamarán igualmente nuestra atención.*



Novena Sinfonía de Beethoven montada por Béjart. Un alarde de composición en la que mezcla un bloque dinámico estimulante y uno estático propio de la espiritualidad, actuando como factores de cohesión la disposición de cada bloque en el estrato que le corresponde lógicamente, y la acertada iluminación que difuminando al coro le resta protagonismo del que, además, está exento por su inmovilidad.

- 3) *El cambio de los estímulos también es otro factor que influye en nuestra atención. Entre objetos quietos, uno que se mueva será más atendido. (...)*
- 4) *La repetición es también un factor de importancia; algo que no se haya percibido en una sola presentación puede acabar por ser atendido si se presenta en veces sucesivas³⁰⁰.*

Como conclusiones del tema podemos afirmar que para la estética escénica, el movimiento propio de los actores y toda la dinámica de cambio de cuadro, asociado a los valores compositivos estáticos, son determinantes de su expresividad, por lo que son utilizados como material plástico que, como tal, contiene valores y posee propiedades tanto exclusivas como observables en otros materiales artísticos.

Se entiende, pues, como una buena composición con

movimiento, a aquella en la que éste tiene una función expresiva definida, puede adquirir un valor simbólico y su estética es transmitida al público por el proceso de lectura visual controlada. Puede darse el caso de que el espectador medio no perciba en concreto la aportación del movimiento al cuadro plástico, pero lo cierto es que siempre notará sus efectos.

Por último aceptar que la influencia del cine, con la facilidad que el montaje le permite para crear dinámica visual, ha sido determinante en el concepto moderno de movimiento escénico, que ha intentado asimilar en lo posible dichas experiencias y, de hecho, ha habido una auténtica renovación al suprimirse muchos estereotipos y obligaciones consideradas como ineludibles.

³⁰⁰ RÁBADE, Sergio. *Filosofía*, De. Anaya, Madrid 1993, p 55.

Traducción escenográfica del ritmo de la obra

En el buen ritmo de desarrollo de una obra intervienen tanto la acción dramática como el aspecto visual o sucesión de imágenes encadenadas, por lo que se establece una interacción que debe tenerse en cuenta a la hora de discernir si una obra está mejor o peor coordinada.

La consideración del ritmo como factor o elemento plástico escenográfico, podríamos haberla incluido en el capítulo de movimiento ya que se le suele asociar un carácter cinético que, además, siempre tiene si consideramos los saltos visuales que se producen en la lectura de imágenes, pero como también hay ocasiones en que el ritmo se manifiesta a través de actitudes o elementos estáticos, parece más conveniente estudiarlo aparte, con objeto de no hacer innecesariamente farragosos los temas.

Hay obras cuya plástica se asienta en gran medida en el ritmo. Sobre *Pérsephone* de Robert Wilson, Premio Europa de Teatro 1997 (Taormina Arte en Sicilia), leemos un artículo en el que se subraya este aspecto de la puesta en escena, de la que se termina criticando la excesiva preponderancia de la imagen:

A pesar de que el texto, en griego, especie de himno homérico interpretado por el personaje de un poeta, encuadre el espectáculo, inscribiéndose paralelamente en una acción gestual coreográfica, el desarrollo dramático se apoya esencialmente en las imágenes, las secuencias físicas continuas, que desfilan ante nosotros como un dibujo animado. Las siluetas de los actores-bailarines, semejantes a una escritura jeroglífica vibrante o a los personajes animados de unos dibujos ornamentales griegos, evolucionan en una extraña pantomima. La extrema precisión y la fluidez de los movimientos, los efectos del coro, el juego dentro y fuera del marco escénico, la armonía de las formas, de los trajes, el juego de luces, el contraste entre la luz (superficie de la tierra) y la oscuridad (el reino de Hades) en el que las siluetas se dibujan como sobre un negativo, intervienen en la composición de un objeto escénico de una perfección total, que no provoca sin embargo, más que una emoción estética.³⁰¹

Los malos directores consideran que dotar de ritmo a una representación es hacer correr a los actores de un lado para otro, sin entender la vacuidad de dichos actos si no tienen más soporte que el del capricho, y ello es un lastre para la representación. De *Els enamorats del café desert*, estrenada en el Mercat de les flors (Sala Ovidi Montllor 8-5-97) por la compañía de Teatro Municipal de Túnez, leemos:

³⁰¹ SADOWSKA-GUILLON, Irene. "Premio Europa de Teatro", ADE Abril -Junio 1997, p 138.

*El espectáculo peca, sin duda, de movimientos reiterativos: el grito, la pelea y la carrerilla de algunos personajes llega a hacerse agobiante.*³⁰²

Del efecto que un buen ritmo escénico puede producir, puede ser prueba elocuente el siguiente párrafo en el que Gary Willis, director de *Equus* en el T. Alfíl en 1995, relata su impresión la primera vez que vio representar la obra:

*El público no podía aplaudir porque la emoción era física y dinámica. Me gustaría conseguir ese hechizo, provocar esa energía.*³⁰³

La traducción a imágenes del ritmo de una obra no es siempre fácil de apreciar para el espectador, ya que en la misma pueden encontrarse dos dinámicas distintas: la inmediata o más evidente, y la profunda que necesita una atención más sutil, lo que plásticamente supone un doble problema que a través de estas líneas intentaremos abordar.

Las imágenes que se componen durante el desarrollo de la acción, acompañan a ésta y suponen una secuencia paralela de igual dinámica, que se corresponde con el carácter de la obra y ello induce a pensar que ese es el único ritmo a considerar pero, sin embargo, el origen verdadero de la expresividad se centra en momentos concretos, o claves dramáticas menos explícitas, que por su impacto emotivo constituyen el eje vertebral de la obra y que, por tanto, requieren un tratamiento plástico más intenso como forma de resaltar su valor, momentos a los que se puede asociar una secuencia concreta que es al que nosotros llamaremos ritmo profundo.



Escena de la ópera *Billy Budd* de Benjamin Britten, en la que se evidencia como el ritmo constante de lectura visual que marca la línea sinuosa de figurantes conduce al centro de interés, sin que la atención se distraiga durante dicho recorrido por haberse establecido una secuencia uniforme que no invita a detenerse.

Para entender perfectamente cuales pueden ser esas claves y su ritmo hagamos una incursión en la literatura, donde en la lectura de una obra podemos apreciar dos aspectos dinámicos distintos, uno por la acción misma descrita y sus cambios de situación, y otro derivado de las características literarias del texto que, influyendo en el ánimo del lector, determinan una actitud más o menos sosegada de lectura, una aproximación o un distanciamiento al tema, o una actitud condicionada hacia determinados personajes, y a ello se le puede considerar como ritmo interno del relato.

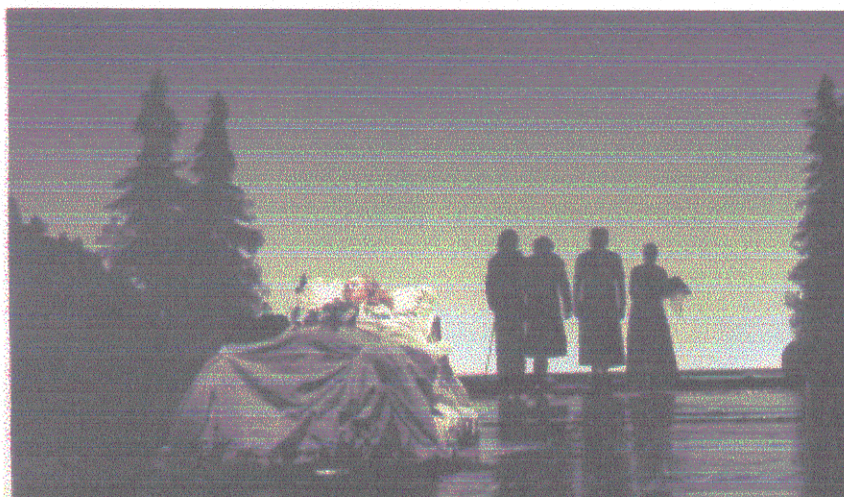
Un ejemplo bastante elocuente lo encontramos en la novela de Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*, en la que dentro de la acción explícita se va hilando, soterradamente, una historia que adquiere presencia al final haciendo descubrir al lector que, sin sospecharlo, él ha participado anímicamente en la trama gracias a la pericia del autor; los pasos seguidos para llegar a ello empiezan con leves notas que aparecen a intervalos y se manifiestan

³⁰² BENACH, Joan-Anton. "Un singular testimonio dramático", *La Vanguardia* 11-5-1997, p 66.

³⁰³ PASCUAL, Itziar. "Historia de un caballo", *Metrópoli* 24-2-1995, p 33.

plenamente en la conclusión, por lo que esos pasos marcan un ritmo y una intensidad expresiva ascendentes, capaces de determinar la verdadera estructuración de la obra.

En el teatro se produce también ese mismo tipo de posicionamiento del espectador, que por un lado percibe movimiento y acción más o menos ritmada (aspecto sensual), y al mismo tiempo su espíritu es influido por el discurrir profundo de la representación (aspecto anímico), que no tiene necesariamente que corresponderse con acciones externas o claramente evidentes. Se producen al mismo tiempo dos ritmos de acción independientes aparentemente, pero que tienen suficientes puntos comunes para sacar adelante la historia coordinada, como sucede también en la música donde una melodía base pausada puede ir acompañada de vivaces contrapuntos que, aparte de dar brillo al discurso, marcan los tiempos en que se desarrolla ese movimiento lento.



El sosiego de la imagen se correspondería tanto con lo pausado de la música como con el ritmo de lectura visual a que invita.

Los textos que se representan en el escenario generalmente han sido escritos expresamente para este medio, con lo que su ritmo, externo e interno viene determinado por el autor, salvo si el director de turno quiere arrasar la obra, o se adaptan textos literarios, caso en el que se puede alterar profundamente el ritmo original, al necesitar la expresividad teatral recursos distintos a los de la escritura.

Para el profesional del teatro la traducción escenográfica, tanto de la dinámica externa como de la profunda, no suele plantear serias dificultades ya que es fácil evidenciarlas; sea el caso que todos hemos visto de alguna interpretación coreográfica del *Bolero* de M. Ravel que siempre está condicionada por esa cadencia inmediata a que nos referimos, y que se plasma en movimientos rítmicos acompasados y uniformes del cuerpo de baile mientras que la primera figura desarrolla la danza con otras pautas rítmicas, hasta que llegando al cenit arrastra tras de sí, a la par en su exaltación, a todo lo que compone la escenografía, luz, movimiento, vestuario, etc. momentos en que se unen la expresión externa con el ritmo interno que la música suscita, no solo traducido a movimiento sino, también a hondura expresiva.

En el teatro hablado tampoco es difícil centrar la atención sobre el personaje que marca el sentido esencial de la acción, por lo que éste se hace dueño de la escena y con sus intervenciones señala las claves para descifrar la acción interna. La interpretación es, posiblemente, el mejor medio de evidenciar ese ritmo menos explícito a través del énfasis y su capacidad inductiva, pero no

conviene olvidar que se produce al mismo tiempo que el ritmo en el movimiento escénico derivado de las pautas propias del estilo interpretativo y de las características de la obra, como puede ser la diferencia entre un ballet tradicional con una rítmica absolutamente distinta de la que se establece para un ballet actual, o la diferencia entre el ritmo ágil de una comedia o el pausado que requiere el drama.

Cuando un espectáculo se integra con piezas aisladas o *gags* cortos, como es el caso de los que componen el grupo Tricicle en sus espectáculos, su ritmo es inmediato y resultaría pedante intentar encontrar claves más intrincadas. De su montaje *Entretrés* (París, Théâtre de la Ville, 1997) leemos de la crítica francesa:

*"Trabajan con el ritmo virtuoso exigente que se les reconoce desde siempre". En términos similares se expresa otro cronista, que asume que la clave del espectáculo se encuentra en el ritmo: "debido a una mecánica impecablemente engrasada se demuestra que la risa es universal".*³⁰⁴

Entretrés le debe mucho al mundo de la televisión, a las imágenes que se generan a través de la pequeña pantalla. ORIVE, José. "Tricicle en el Pérez Galdós de Las Palmas" *La Provincia* 17-1-1998, p 20.

Samuel Selden, por los años cuarenta consideraba que en la forma de representar...

*es la manera la que establece el propósito de la pieza, sea ésta expresionista, impresionista, romántica, clásica o simplemente naturalista. La manera desempeña un papel fundamental en la creación del efecto dramático.*³⁰⁵ (modus Kant).

Para la interpretación distingue entre la realista y la de carácter abstracto, la primera gusta por su parecido con la realidad, y de la segunda dice que:

Fotografía teatral de Roberto Cerecedo, donde puede observarse como la suma de notas plásticas similares crea una rítmica visual uniforme que recorre el escenario tanto en su panorámica frontal como en profundidad, proporcionando una imagen armónica del conjunto, pese a la disparidad de los elementos que lo constituyen..



³⁰⁴ S.E. "Éxito de Tricicle en París con *Entretrés*", *A.B.C.* 14-4-1997, p 95.

³⁰⁵ SELDEN, Samuel. *La escena en acción*, Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1972. p. 13. Traducción de *The stage in action*, Nueva York: Appleton - Century - Crofts, Inc., 1941.

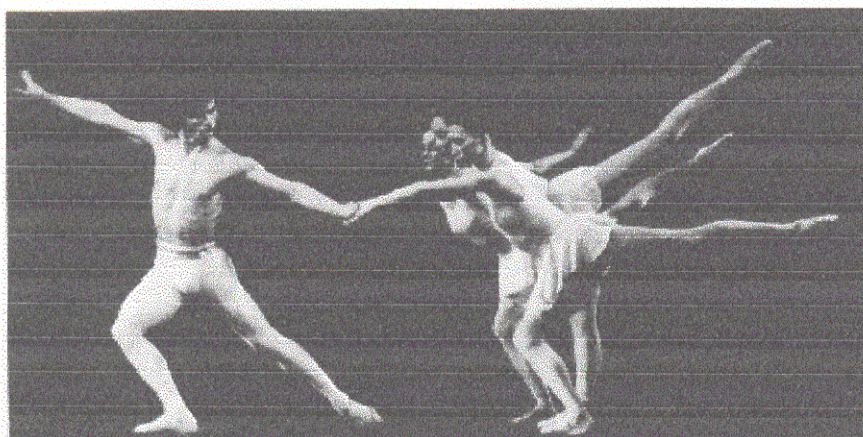
*...no se contrapone al comportamiento del hombre: es una acción libre, rítmica y tan controlada, que subraya y dirige la atención con efecto certero. Es una acción que tiene su parte de abstracción. ...El elemento de abstracción contribuye a estimular las facultades perceptivas del espectador y, por estos medios suscita una actitud emocional hacia los objetos que están en el escenario.*³⁰⁶

De los párrafos anteriores se deduce que la interpretación no es un sencillo juego coreográfico de resultados estéticos inmediatos y corresponde a intereses más elevados que la simple expresión de una situación. Cuando el desarrollo se organiza para un fin concreto y con medios apropiados, se producen efectos psicológicos más intensos que los derivados de la percepción de una acción más o menos natural:

*Los dos grandes medios de abstracción en el teatro son "la danza y el canto". Todo actor o director que busque efectos potentes en la escena debe saber usar estos medios apropiadamente, pues del uso de "la danza y el canto" depende la atmósfera de poesía en el teatro.*³⁰⁷

Lo que es generalizable sea cual sea el tipo de representación, ya que los movimientos en escena deben componerse con un sentido artístico coreográfico, igual que la declamación supone una forma de canto. Centrándonos en estos dos componentes escenográficos específicos y la observación de sus efectos se pueden obtener conclusiones sobre su utilización para establecer el ritmo en una obra:

*El canto y la danza son en sí estimulantes. Activan el organismo humano. En consecuencia los valores con los que contribuyen a la representación son dinámicos....El movimiento intenso y prolongado produce una especie de éxtasis. ...Pero la danza no solo afecta al realizador: el observador también es influido. Con su incesante y regular repetición, el ritmo se apodera resueltamente de la atención, obligando a los más recalcitrantes a someterse a su hechizo. ...Del mismo modo en la danza no es la forma, el ritmo o la amplitud del movimiento lo que tiene significado primordial, sino, fundamentalmente, la pulsación.*³⁰⁸



El vigor interno o pulsación con que compone la pose Rudolf Nureyev, le permite compensar un cuadro en el que las tres bailarinas son un fuerte foco de atención que podría desequilibrarlo a su favor.

³⁰⁶ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 14.

³⁰⁷ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 14.

³⁰⁸ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 21 y 31.

Esa pulsación, que consideramos aplicable a cualquier forma teatral, no tiene nada que ver con el ritmo más o menos pautado que organiza el movimiento, sino que se refiere al énfasis que en determinados puntos de su movimiento realiza el danzante para señalar esa estructura menos explícita, pese a que en su base el ritmo es una pulsación.

*Los elementos estructurales de la danza son el tiempo, el espacio y la fuerza. Ambas formas están moduladas (línea del movimiento y de la melodía); ambas están dirigidas por las leyes de la armonía; ambas proceden de unidades pequeñas que se agrandan por medio de la composición arquitectónica.*³⁰⁹

En la percepción de esa verdadera estructura reside entender o no la organización escenográfica expresiva.

*La ley de los intervalos recurrentes que gobierna el movimiento de los objetos inanimados, afecta sobre todo a los seres animados. La vida es una expresión de ritmos, de miríadas de latidos grandes y pequeños.*³¹⁰

*La periodicidad simple reside en el centro del ritmo. Pero no constituye todo el ritmo. El latido uniforme de un reloj no es más que una repetición. El ritmo en su sentido más amplio, implica el reagrupamiento de los latidos en estructuras.*³¹¹



Escena de *Hombres* por la compañía T de Teatre (1995). La similitud en vestimenta y actitud supone una repetición en la imagen, que se traduce en una intervención en la obra de similar importancia para las cuatro actrices.

Según la ordenación de una fila de actores que ocupan todo el frente del escenario en posturas o actitudes iguales o distintas, el ritmo que podemos apreciar es:

- Ritmo simple: I I I O I I I O I I I O...
- Ritmo complejo: I I I O I I I W I I I O I I I W I I I ...
- Ritmo libre: I I O I I I W I I I I W I O I I I ...

la primera opción se asocia claramente con el discurso inmediato y evidente, mientras que la percepción de los otros dos supone una indagación más compleja, por lo que en ellos debería apoyarse el ritmo interno de la obra, ya que

³⁰⁹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 33.

³¹⁰ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 45.

³¹¹ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 46.

esas variaciones suponen una mayor carga intelectual y, por tanto, emotiva, ya que la psicología moderna define el sentido humano del ritmo como:

...una disposición intuitiva hacia la agrupación de impresiones sensoriales recurrentes, vívidas y precisas, marcadas por el tiempo o la intensidad, o por ambos a la vez, de tal modo que su reagrupamiento suscita deleite y provecho.

... El sentido del ritmo puede ser de dos clases: objetivo y subjetivo. El ritmo objetivo consiste en la percepción de estructuras naturales o artificiales que ya están formadas, como en la música. El ritmo subjetivo estriba en el reagrupamiento de latidos, que son absolutamente uniformes en tiempo e intensidad, y que se perciben como si ya estuvieran estructurados. Aquí es la mente la que realiza el agrupamiento. ...El sentido subjetivo del ritmo es lo fundamental, y está por debajo de nuestra apreciación precisa de los ritmos objetivos del arte. Esto se debe a que la disposición en grupo forma parte de nuestros procesos naturales. Pensamos, sentimos y actuamos rítmicamente. El ritmo es un principio biológico de eficacia. Por esta razón, los estímulos visuales y vocales que ya están formados en estructuras de grupo, son rápidamente percibidos y comprendidos por el espectador.³¹²

En relación a la obra *La insigne monja Gerónima* (Teatro Pradillo de Madrid 1997) con coreografía de Alberto García leemos:

...mérito estético del coreógrafo, que usa el ritmo de la voz en onomatopeyas y repeticiones que recuerdan el teatro grotowskiano, donde el texto era un aparato percutor de una acción no descriptiva sino poética.³¹³

El apoyo visual a lo hasta ahora expuesto se encomienda, generalmente, a la iluminación con sus infinitos matices y cambios de intensidad capaces de subrayar un momento especialmente importante, pero también con el decorado se puede trabajar en ese sentido, pues si bien éste está al servicio de la ambientación y apoyo de la dinámica escénica, puede producirse un efecto paralelo a dicha dinámica inmediata estableciendo claves visuales que se correspondan con los momentos fundamentales de ese discurrir profundo. Por ejemplo, si cuando un actor marca las pautas de inflexión básicas está situado en un lugar específico que acentúa su presencia, siempre que ocupe otra vez ese espacio lo normal será que insista en el aspecto señalado en su discurso.

El efecto plástico que del ritmo interno de una obra se deriva se evidencia, pues, a través de su relación con la presencia de los otros componentes escenográficos que puede ser por:

1. Apoyo que la dinámica escénica inmediata le presta, potenciándose entre sí los diversos factores escenográficos para conseguir un bloque de acción de fuerte impacto visual y emotivo.
2. Marcar los puntos claves por contrastes sin necesidad de que estos supongan una alteración seria del ritmo general.
3. Desarrollo *in crescendo* de la acción y su motivación, lo que supone un cierto paralelismo o fusión de los dos ritmos.

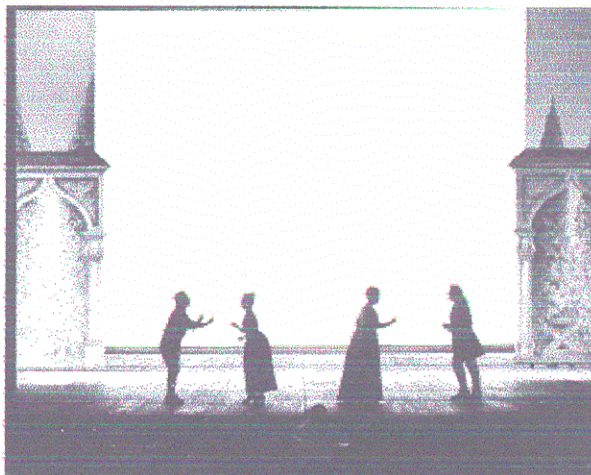
³¹²SELDEN, Samuel. *Opus cit.* p 46.

³¹³SALAS, Roger. "Juana o el amor abismal", *El País* 2-6-1997, p 39.

También se puede manifestar valores rítmicos profundos a través de la secuencia de los actos y cuadros que, al igual que los capítulos y apartados de un libro, tienen una gran influencia en el efecto de la lectura, y que en el teatro supone una cadencia visual que relaciona las diversas partes según criterios de tiempo, espacio y acción.

El decorado, cuando mantiene una constancia formal pese a los cambios de iluminación a que se someta, colabora con su carácter y composición en la manifestación del ritmo.

El rapto en el serrallo de Mozart es una comedia musical en tres actos o *singspiel*, espectáculo típicamente alemán cuyo origen es la *opera buffa* italiana, en el que el discurrir lineal y de sobresaltos casi previsibles, crea una cadencia expositiva prácticamente constante que se evidencia en la imagen escénica adjunta, en la que la simetría del decorado y la disposición de actores crea un salto visual a intervalos regulares significativo de la evolución de la obra que, además, se corresponde con los intervalos de atención que la intervención musical de los cuatro cantantes suscita.

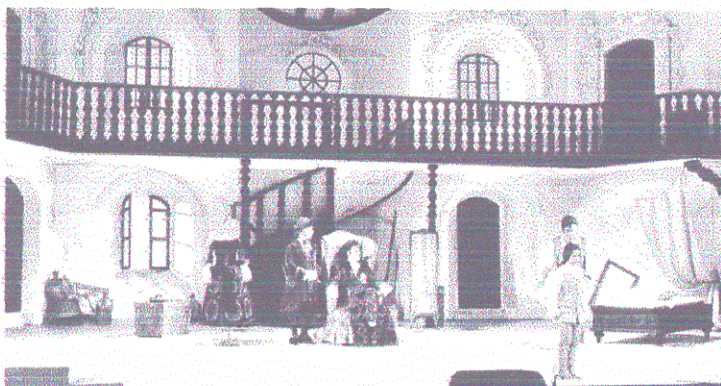


Montaje de Giorgio Strehler de *El rapto en el serrallo*, con decorados de Damiani, en el T. de la Scala de Milán,

Un recurso parecido utiliza Fabiá Puigserver en el decorado de *Las bodas de Fígaro* de Caron de Beaumarchais, que prepara a principios de los noventa para el Teatro Lliure de Barcelona, recubriendo el escenario de arcadas y puertas repetidas que manifiestan, en su regularidad, la dinámica típica de enredo de constantes entradas y salidas de actores que, en este caso, corresponde a un desarrollo paralelo de la acción y el ritmo interno.



Ensayo del Teatro Lliure donde se aprecia parte del decorado a base de paramentos repetidos que se describe.



Decorado del primer acto de *Las bodas de Fígaro* en el Festival de Salzburgo de 1972, con puesta en escena y dirección de J. P. Ponelle,

En esta imagen de *Las bodas de Fígaro* en Salzburgo, podremos apreciar como, a pesar de la distancia en el tiempo, hay ciertas similitudes conceptuales con el decorado anterior derivadas de la atención al ritmo descrito, pese a que la primera es teatro hablado mientras que la

segunda corresponde a una ópera.

En esta otra escenografía, el punto de vista forzado con el que se representa el puerto ayuda enormemente a acentuar el lirismo del encuentro entre los dos enamorados pero, ya, las líneas compositivas y el ambiente manifiestan en su



Dueto final del primer acto de *Otello* de Verdi, en el Metropolitan de N. York

pesadez y convergencia agobiante, el destino trágico final de los amantes, en una dinámica interna que encuentra su reflejo en la composición, que por su organización pauta la acumulación siniestra de falsedades que marcarán su destino. Observemos también como el ritmo es utilizado en el decorado, por medio de las formas repetidas de los mástiles, como sistema para dar la sensación de continuidad, ampliando de ese modo el espacio escénico fuera de lo visible.

Como ejemplo práctico de como se puede apreciar el ritmo asociado a la imagen a lo largo de toda una obra, nos centraremos en *Eslavos* de Tony Kushner (1994) aludida en otro capítulo y representada en 1997 en el T. María Guerrero de Madrid con bellísimos decorados de Antonio Lagarto y dirección de Jorge Lavelli tanto en París como en Madrid:

Toda la acción tiene un ritmo de escenas uniformes en duración que se corresponden con el avance temporal del relato, y a cada escena le corresponde un solo cuadro que supone o un nuevo decorado o la modificación del existente, lo que visualmente agiliza el discurso que, de otra forma, resultaría demasiado denso para aguantarlo de un tirón, pero hay que observar también unos momentos claves que marcan lo que llamamos ritmo profundo de la obra:

1. Cuando el bolchevique más anciano del mundo pronuncia un discurso sobre la teoría política, en el que se pregunta con palabras de Lenin *¿Qué hacer?*, ello plantea la tesis de la obra lo que se significa con una imagen escénica fuerte, de evidentes connotaciones simbólicas, conseguida con la figura en el centro flanqueada por dos militares inmóviles, por lo que la atención a sus palabras difícilmente puede dispersarse.
2. Cuando a un político le preguntan, la madre y la doctora de una niña enferma por radiaciones, sobre quien recae la responsabilidad del hecho y éste no tiene respuesta, la figura espectral de la enferma que se apodera de la escena ha encogido de tal forma el ánimo del espectador, que éste no puede por menos que sentirse incómodo por pertenecer a una sociedad en la que se producen tales desatinos. Es una imagen clave por la atracción y el rechazo que a la vez provoca.
3. Cuando un militar, el bolchevique y la niña aparecen en la escena final sobre una nube y, muertos, siguen esperando alguna señal sobre la

existencia de Dios, la graciosa nube *pop art* está formada por basura y resto de nuestra sociedad de consumo, lo que supone un aldabonazo a la atención del espectador sobre la trascendencia de lo expuesto en la obra y su implicación como miembro que es de dicha sociedad.



Escena inicial de *Eslavos* en la que una pesada puerta se abre, tanto para ampliar el espacio escénico como para simbolizar el desmoronamiento que la apertura provoca en los países del Este.

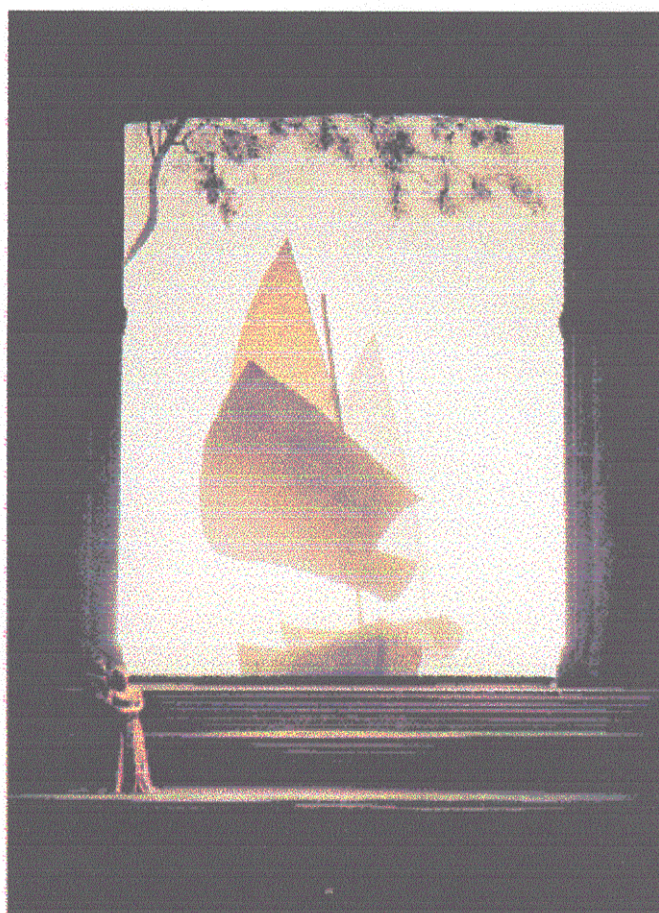
Estos puntos clave señalados tocan la incógnita política, la científica y al final la metafísica, consiguiendo una paulatina intensificación del ritmo dramático que plásticamente suponen crear un foco de atención, otro de horror y otro de sarcasmo, que sirven para que el espectador abandone el teatro con la mente puesta en la incógnita planteada: *¿Qué hacer?*.

Como conclusión del tema creemos poder afirmar que en la consideración plástica escénica, basada en el concepto de movimiento, se deben apreciar unos ritmos de desarrollo coordinados con los propios de la acción, que suponen una dinámica visual y una graduación de impulsos sensoriales con reflejos emotivos, que influyen en la expresividad general de la obra, por lo que estos ritmos son un componente plástico no visible pero sí perceptible, lo que les concede el valor de factores estéticos en esa composición dinámica a que nos estamos refiriendo.

Luz y color en la escena

En el momento que la luz se hace sobre un escenario todo lo que sobre él se encuentra adquiere dimensión plástica escenográfica. Podemos afirmar que la iluminación artificial y el color están indisolublemente asociados, tanto por ese factor artístico, como por el funcional de que las formas que componen la escena, decorado y actores, necesitan ser iluminadas para manifestar su presencia y cromatismo, y también la posibilidad de que dicho colorido sufra importantes variaciones en función de la luz, es un factor a tener en cuenta para la creación ambiental, en la que se suele apreciar una gama de color o matiz dominante dentro de las señas de identidad de cada espectáculo y que, generalmente, es relacionable con el fondo conceptual de la obra, mientras que en el color del vestuario hay cierta preponderancia de su valor simbólico aunque, lógicamente, éste debe coordinarse con el resto de elementos para crear esa sensación global.

Al hacer la luz visible el colorido de las formas, según su intensidad este será más o menos vibrante y, por tanto, las formas adquirirán mayor o menor presencia escénica. También la luz es capaz de hacer variar el color matérico según sea el tono de un filtro en el foco luminoso, o dotar de ese color una superficie o el ciclorama, por lo que bastará un simple cambio de filtro para modificar todo el esquema anterior, y ello es lo que hace que la iluminación y el color influido o surgido de ella sean factores plásticos esenciales para crear el ambiente escénico como una realidad mágica, ya que la



Primer acto de *Simón Boccanegra* de Verdi, Teatro Scala 75-76, montaje de Streheler con decorado de Enzo Frigerio. Dentro de la línea estilística mantenida aún hoy por el director, sólo la luz artificial puede proporcionar una sutileza de color tan exquisita en un espacio escénico.

posibilidad de variación en breves segundos es algo que no se produce en el color o la luz en la naturaleza. Es por ello que se procure realizar los espectáculos al aire libre durante la noche para poder utilizar el recurso luminoso, pues si la luz es constante, como sucede durante el día, las opciones plásticas de color quedan limitadas a la composición con tonos fijos, como normalmente sucede en la escultura o la pintura, mientras que con la luz artificial hay una mayor opción de efectos de color, a los que se suman la capacidad ambiental y la de ayudar a crear focos de atención visual en el espacio escénico, aparte de la mayor belleza de los colores-luz.

*La reacción sensitiva y emocional que producen los colores-luz es muy superior a la de los colores pintados, porque aquéllos tienen una intensidad y luminosidad que nunca igualarán éstos.*³¹⁴

La luminosidad aludida es equivalente a la que se consigue con los colores de acuarela, que aprovechando el blanco del papel por transparencia, permiten una finura en la mezcla de color y una textura visual difícilmente superable con un color base opaco aclarado con la adición de blanco.

La iluminación artificial permite pues:

- Una extraordinariamente rica paleta de color con la que jugar en la composición plástica, por su capacidad de transformar los colores en sus características definitorias.
- Concentrar la atención del espectador sobre lo que sucede en escena al quedar oscurecido el entorno.
- Dirigir la atención dentro de la escena sobre una u otra zona o personajes en función de la conveniencia de la trama.
- Obtener sensaciones temporales a través de convencionalismos plenamente asumidos por el público.
- Crear los ambientes más diversos al poderse simular cambios atmosféricos, espacios fantásticos, lúgubres, misteriosos, etc.

De la importancia que se le concede, y de como en su utilización pueden aparecer características y señas particulares del autor, algo que caracteriza la labor artística, son prueba las siguientes líneas referidas al uso que de ella hacen los directores actuales más interesantes:

*Una de las grandes contribuciones de la escena operística en la segunda mitad del siglo XX para crear belleza plástica ha sido el uso de la luz. Tanto Wieland Wagner (desde los espacios abiertos), como Giorgio Strehler (desde el claroscuro), Robert Wilson (desde el concepto) o Harry Kupfer y sus colaboradores (desde el high-tech) han sacado de ella sabias propuestas. Y menos luminosas, pero igualmente iluminadoras, en sus planteamientos estéticos e intelectuales, son los enfoques de directores como Ronconi (con Gae Aulenti), Peter Sellars (inteligente provocador), Chereau, Wernicke o Berghaus, entre otros.*³¹⁵

Podemos decir que uno de los retos permanentes de la plástica teatral ha sido conseguir la mayor vibración cromática y luminica posible aún en escenas de

³¹⁴BONT, Dan. *Escenotécnicas en Teatro, cine y tv*. Ed. LEDA, Barcelona 1981, p 106.

³¹⁵VELA DEL CAMPO, J. Á. "La seducción de la ópera", *Babelia* suplemento de *El País* 12-2-1994, p 31.

oscuridad necesaria como suelen ser las nocturnas, pues esta oscuridad no es óbice para que se trabaje con un colorido lo más rico posible de tonos, y por ello los logros en este sentido ha ido emparejado a los avances técnicos que han permitido gamas y calidades de color impensables en tiempos pasados, así como extraordinarias potencias y posibilidades de iluminación.

Por una cuestión de método analizaremos el tema a partir de los puntos señalados anteriormente como logros que se consiguen con el concurso de la luz y, siempre que nos refiramos a ésta, se entenderá asociada al color independientemente de que éste sea el propio de las formas o de los rayos luminosos visibles como tales.

Una figura española interesante por su vida dedicada a la experimentación teatral de las nuevas tecnologías, fue Mariano Fortuny Madrazo del que hacemos una breve semblanza:

Mariano Fortuny Madrazo, pintor de inferiores condiciones que su padre, influido por la figura de Wagner y de la mano del pintor Rogelio de Egusquiza desarrolló técnicas de iluminación eléctrica innovadoras para su época, figurines y escenografías cuyo fin primordial era acentuar la estética que el ambiente mitológico germánico requería, y que con el concurso de las nuevas tecnologías era posible conseguir, intuyendo las posibilidades plásticas de dicha iluminación. Curiosamente sus grabados sobre el tema carecen de ese aliento grandioso que, por lógica, deberían representar los paisajes y ambientes en que sitúa las figuras, siendo en general bosquejos de figuras en penumbra y poco significativas a nivel iconográfico; en sus grabados *Parsifal camino del Grial* y *Parsifal en oración* sitúa al personaje sobre un camino de piedra flanqueado por desfiladeros que podría ser considerado como una ambientación de tipo escénico pero que, por la poca vehemencia de su trazado, difícilmente podría considerarse adecuada para una representación. De su actividad dentro del teatro anotamos los siguientes datos:

- 1.901. A los treinta años registra en París su sistema de "Iluminación escénica por luz indirecta", que perfeccionará en años sucesivos.
- 1.902. Termina su Cúpula de luz para teatro, con la consiguiente admiración del mundo de la ópera.
- 1.903. Patenta la "Cúpula móvil de luz indirecta" recibiendo el encargo de la remodelación del teatro de la Condesa de Bearn en París.
- 1.906. Comercializa sus inventos de la cúpula y el sistema de iluminación a través de la empresa alemana A.E.G.
- 1.907. Colaboración con Hugo von Hoffmannsthal para la escenografía y decorados de "Casanova" y de "Electra", así como instalación de cúpulas en diversos teatros de Alemania.
- 1.931. Escenografía de los "Maestros cantores" en Roma.
- 1.933. Escenografía de "La vida breve" de Falla para la Scala de Milán.

Su ilusión por las posibilidades a su alcance queda manifiesta en 1.901 cuando exclama:
¿Conoce alguien algo más bello y misterioso que la electricidad?

A propósito del montaje de sus ingenios en Bearn escribe: *hasta entonces la pintura había servido a la música solo como espacio, ahora le servía verdaderamente como tiempo.*

El invento de sustituir las luces directas por las indirectas gracias a las posibilidades tecnológicas del momento, le permite escribir en 1.904: *La cúpula Fortuny permite al artista escenográfico mezclar sobre la escena sus colores, pintar en el teatro como en la paleta.*

Sus fondos de paisajes representados en los telones denotan su importante faceta como fotógrafo desde el aspecto documental, pero es en el vestuario, tanto de calle como de escena, donde su personalidad se hace más patente por su facilidad para conseguir efectos de pesadez o ligereza y coloridos y texturas antes jamás alcanzadas, dentro de una línea de experimentación con antecedentes estilísticos en periodos helénicos

LA PALETA DE COLOR EN LA ESCENA

El color forma parte esencial del cuadro estético teatral, su origen es tanto el propio de las formas escénicas iluminadas como el proyectado por la luz, que puede ser por reflejo o por la visualización directa del haz, y el resultado es su integración en la imagen escénica a la que aporta diversos valores:

- En orden simbólico y alegórico.
- En orden plástico puro, de efectos en la composición en la que se considerarán sus aspectos estático y dinámico.

Concretamente en este apartado nos interesaremos especialmente por el orden plástico puro, pero el aspecto simbólico tiene que ser también observado, ya que sus efectos emotivos se reflejan e influyen esencialmente en la receptividad del espectador hacia la propuesta estética que, como ya argumentamos anteriormente, debe ser entendida necesariamente con su concurso.

La capacidad simbólica del color es particular para países y niveles culturales y sobre ello se trató en un capítulo de la primera parte. Se parte de convencionalismos que, para occidente, asocian el rojo a la sangre, el negro y gris a la tragedia, el verde a lo bucólico, el marrón a la precariedad o austeridad, el azul a lo espiritual y el blanco a la pureza, igual que la luz intensa se asocia a la espiritualidad y limpieza mientras que la oscuridad es pobreza y ruindad, por lo que los objetos y personajes adquieren mayor dimensión dramática cuando se les reviste con estos atributos cromáticos.

Color y
luz
como
símbolo

Estas notas simbólicas aludidas son importantes cuando se trata de destacar un personaje o personajes del resto, creándose una diferenciación tonal o luminosa justificada por ese convencionalismo aceptado, y que supone una mejor receptividad hacia el efecto plástico del contraste. En el aspecto espacial también tiene efecto, ya que el color dominante de una zona del espacio escénico puede ser significativo de lo que representa, independientemente de la expresividad de las formas a las que, evidentemente, potencia en su representatividad, sea el caso del espacio con que se identifican los protagonistas, que tiene que significarse distinto al que se destina a sus oponentes, por lo que adquiere lógica compositiva aunque sus valores estéticos no sean todo lo ajustados que debieran. Hay que entender, por tanto, que el simbolismo del color afecta a la plástica en cuanto afecta a la percepción del público, que siente más armónico un color por considerarlo adecuado al personaje o la situación, sin preocuparse en exceso de su ligazón plástica con los demás colores que intervienen en la imagen.

En el siguiente comentario a *Vu d'ici* en el que Carolyn Carlson interpreta el retrato de cinco mujeres (Sitges Teatre Internacional, Junio 1997), podemos constatar la aplicación de ese aspecto simbólico del color al ambiente, y como el crítico se refiere a la luz aceptándola plenamente como origen del color global de los cuadros:

*La iluminación de Claude Naville, ilustra la energía de cada una de esas mujeres pasando del color del fuego al del cielo, de la pasión a la serenidad.*³¹⁶

Para poder referirnos al color con propiedad es necesario partir de un lenguaje común, lo que supone situarnos al nivel del espectador medio. En *La sintaxis de la imagen* de Dondis se definen con bastante claridad esos términos y conceptos básicos que reproducimos textualmente en el cuadro adjunto:

El orden
plástico
estético de la
luz y el color

El color, tanto el de la luz como el del pigmento, se comporta de manera única, pero nuestro conocimiento del color en la comunicación visual va poco más allá de la recogida de observaciones, de nuestras reacciones ante él. No existe un sistema unificado y definitivo de las relaciones mutuas de los colores.

El color tiene tres dimensiones que pueden definirse y medirse. El matiz es el color mismo o croma, y hay más de cien. Cada matiz tiene características propias; los grupos o categorías de colores comparten efectos comunes. Hay tres matices primarios o elementales: amarillo, rojo, azul. Cada uno representa cualidades fundamentales. El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor; el rojo es el más emocional y activo; el azul es pasivo y suave. El amarillo y rojo tienden a expandirse, el azul a contraerse. Cuando se asocian en mezclas se obtienen nuevos significados. El rojo, que es un matiz provocador, se amortigua al mezclarse con el azul y se activa al mezclarse con el amarillo. Los mismos cambios en los efectos se obtienen con el amarillo que se suaviza al mezclarse con el azul.

...

La segunda dimensión del color es la saturación, que se refiere a la pureza de un color respecto al gris. El color saturado es simple, casi primitivo y ha sido siempre el favorito de los artistas populares y los niños. Carece de complicaciones y es muy explícito. Está compuesto de matices primarios y secundarios. Los colores menos saturados apuntan hacia una neutralidad cromática e incluso un acromatismo y son sutiles y tranquilizadores. Cuanto más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargado está de expresión y emoción...

*La tercera y última dimensión del color es acromática. Se refiere al brillo que va desde la luz a la oscuridad, es decir, al valor de las gradaciones tonales. Hay que subrayar que la presencia o ausencia de color no afecta al tono, que es constante. Un televisor en color es un aparato excelente para demostrar este hecho visual. Cuando la emisión cambia lentamente hacia el blanco y el negro, hacia la imagen monocromática, nosotros abandonamos lentamente la saturación cromática. El aumento o disminución de la saturación pone de relieve la constancia del tono y demuestra que el color y el tono coexisten en la percepción sin modificarse uno a otro.*³¹⁷

La escena se conforma con elementos de colores diversos, que por su mayor o menor relación tonal crean cuadros de color armónico, de sensación ordenada y relajante, o cuadros contrastados que provocan sensaciones visuales intensas, lo que supone una correspondencia lógica entre el color y lo que pueda suceder en escena.

La composición armónica se forma a partir de tonos afines o próximos en el círculo cromático, aunque también se percibe así a la combinación de colores en la que cada uno de ellos está mezclado con un color común a todos. La combinación contrastada se forma con colores complementarios entre sí, en los que no se ha modificado ni su valor ni su saturación.

³¹⁶FONDEVILA, Santiago. "Carolyn Carlson ...", *La Vanguardia* 7-6-1997, p 44.

³¹⁷DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990, p 67.

Otra ordenación cromática es la de considerar los colores por su gama, o conjunto de colores de igual tono pero distinto valor, aunque también es el conjunto de colores diversos mezclados con un tono común. Las gamas más conocidas son.

- Gama cálida, de tonos relacionados con rojos y amarillos.
- Gama fría, compuesta desde azules y verdes.
- Gama de colores pastel, por mezcla de tonos con el blanco.
- Gama oscura, por mezcla con el negro.
- Gama de grises, o de tonos matizados por el blanco y el negro.

Hay que entender que la vista tiene distinta respuesta ante el color, ya que la sensibilidad para el rojo y el verde es inferior que para el amarillo y azul, por lo que se perciben mejor éstos a igual distancia; también se produce el efecto de una mejor percepción de los colores oscuros sobre fondo claro que los claros sobre fondo oscuro.

Lo hasta ahora expuesto podría hacernos pensar que no es difícil controlar el color, pero el manejo del color en la escena es, aparte del problema estético-plástico, de una complejidad técnica enorme debido a las grandes variaciones que sufre, por ser mezclas aditivas, según sean los filtros y la intensidad lumínica, como es el caso de un haz de luz blanca que aumenta de intensidad y brillo si se le suma otro haz blanco, mientras que una superficie blanca pintada mantiene su luminosidad por muchas capas de pintura que se le incorporen. Algunas notas al respecto nos permitirán situarnos en dicha dificultad:



Montaje de Nacho Duato para el Ballet Lírico Nacional de España. La teatralidad de la imagen surge por la alteración del color al fundirlo la luz en una sola gama.

...Un verde pintado, al ser iluminado por un verde, o color influido por éste, mantendrá aquel color pero al recibir una luz rojo-magenta se transformará en negro; un área pintada de verde sobre negro será muy distintiva pero al ser iluminada por el rojo se fundirá el verde con el negro y ambos serán vistos negros al recibir una luz verde; por el contrario, el magenta destacará al ser bañado por una luz roja.

Estos cambios de color son muy utilizados en los escenarios; en éstos son montadas, para ciertas obras, dos escenas diferentes sobre un mismo fondo, haciendo desaparecer una u otra cuando así interese por medio del color luz. Una escena o parte de ella en color amarillo será vista en negro, al recibir una luz azul; si la luz es amarilla intensificará éste color. Una parte de la escena en rojo sobre un fondo blanco se hará invisible al ser iluminada por una luz roja. Por las luces de color son igualados los valores o las variaciones de dos colores muy próximos: un azul-verde y un azul-violáceo parecerán casi iguales al recibir una luz azul.

*...Utilizando luces en colores complementarios se podrán obtener variados y bellos efectos cuando las direcciones de aquéllas sean diferentes. Una luz dominante poco saturada de color, proyectada desde una dirección opuesta en ángulo a la de otro color complementario se podrá reducir al ser iluminada por una luz de relleno casi blanca, que ya tiene cierta cualidad fría, o por una luz de un color transicional entre los dos complementarios, cuando, por ejemplo, el color dominante sea un violeta claro y el otro color complementario un amarillo oro la luz de relleno podrá ser de un matiz suave de rojo-naranja o de azul-verde. Cuando un área de la escena, iluminada en color, ofrezca una impresión monótona será posible animarla por dos luces coloreadas que dividan aquél color; si éste es, por ejemplo, un rosa intenso, las dos luces que lo romperán, proyectadas éstas en ángulos opuestos, serán en rojo y violeta respectivamente...*³¹⁸

Fijados estos conceptos generales cuya función es centrarnos en las complejidades técnicas, hay que advertir que la composición de color escénica, sea de color materia o sea de color luz, pese a que exista un fondo fijo o telón coloreados, siempre se entenderá en movimiento, independientemente de que los cuadros estáticos son los que más propician la atención sobre la composición plástica, pero no se puede componer con color si no es desde el juego que harán las distintas formas o masas coloreadas según se desplacen o varíe la luz en tono e intensidad. Por si ello fuese poco complicado, a esa variabilidad se agrega la distinta importancia que un color, por ejemplo de un ropaje, tiene en escena según su función, pues no es lo mismo que lo lleve un figurante o el protagonista, ya que la actuación destacada de éste sobredimensiona su efecto de contraste o armonía, lo que no afecta al valor tonal en sí, pero sí lo hace a la atención que se presta a ese tono, y ello nos debe afirmar en el concepto de que el tratamiento del color escénico es particular y no tiene nada que ver con el de otras manifestaciones plásticas, pese a que en la pintura figurativa, sobre todo en la temática, también se produce ese efecto psicológico de sobredimensión en función del personaje.

La atención que permite un cuadro estático a los valores plásticos, podría hacernos pensar que su importancia es superior a la del cuadro dinámico, pero son los momentos vibrantes, de movimiento contenido o real, aquellos que marcan más profundamente al espectador aunque éste no sea consciente de ello, por lo que el acierto estético en esos momentos es, precisamente, el que determina parte de la sensación emotiva, cosa que puede pasar desapercibida ya que la trama y la acción suelen acaparar toda la atención, beneficiándose del marco estético-plástico al que pueden minimizar pese a que sin su concurso perderían fuerza.

Sobre el particular y refiriéndonos a obras ya comentadas para no distraer en exceso el discurso, en el *Calígula* decorado por Pedro Moreno, al estallar en mil pedazos un gran espejo que presidía la escena en el último acto, se producía un efecto sorprendente tanto en cuanto a la dinámica propia de la obra, como en cuanto al aspecto plástico potenciado por una iluminación y entorno de color compuestos para resaltar el efecto; eran miles de efímeras notas plateadas proyectándose en una penumbra, de un efecto bellissimo y que para muchos sólo tenían una función simbólica de como el protagonista se liberaba de sus fantasmas, pese a que la belleza de la imagen influía decisivamente en el impacto emotivo, creándose un momento escénico imborrable; igual que sucedía en *Volar hacia la luz* de Ullate con la aparición

³¹⁸BONT, Dan. Opus cit p 105 y 106.

gradual de un ciclorama fuertemente iluminado mientras se retiraba un telón negro que había presidido todo el tiempo el escenario.

Esa necesaria potenciación de los momentos culminantes con la luz y el color, no la apreciamos, sin embargo, en un momento decisivo de la ópera *Peter Grimes* (T.Real de Madrid, 1997). En el estupendo montaje en todos los aspectos, había un instante de especial relevancia en el que un niño caía despeñado, y ese instante se resolvía haciéndolo desaparecer bajo el suelo sin ningún efecto de luz o color especial que resaltase el momento que, para alguien podía pasar incluso desapercibido, por lo que se perdía la fuerza dramática de esa situación trascendente, mientras que permanece imborrable en nuestra memoria, el impacto conseguido

Victor Ullate, en su montaje *Volar hacia la luz*, estreno mundial el 29. 08.95 en el Teatro de la Vaguada de Madrid, utiliza un original escenario compuesto por un fondo de plástico negro texturado con arrugas delante del que, en diversos planos, caen franjas de acetato transparente, por entre las cuales danza pausadamente una pareja vestida en gama azul fría, en consonancia con el devenir entre la vida y la muerte del tema, cuyo punto de más calor es aportado por la sensual música impresionista de Ravel, creándose un cuadro plácido que explota al final en una oleada desbordante de sensaciones, al levantarse el telón de fondo poco a poco, dando paso gradual a una desbordante invasión de color luz que proporciona el diaporama fuertemente iluminado que sirve de fondo a la bailarina, mientras ésta asciende etéreamente por un intenso rayo de luz blanca cenital.

La fenomenal puesta en escena se logra por la contraposición entre la suavidad y frialdad inicial, tanto en los tonos como en sus desplazamientos, con el éxtasis de plena sensualidad final que provoca la invasión de color cálido que, además, por la brevedad de su exposición, evita la reacción de acomodo a la situación nueva del espíritu del espectador por lo que la sensación despertada es aún más viva e impactante.

magistralmente con la luz en movimiento en *Los Miserables*, cuando el antagonista se arrojaba desde un puente a las aguas del Sena.

Creemos poder afirmarnos en la necesidad de acentuar el efecto de luz y color en movimiento, insistimos: retenido o real, en los momentos culminantes o determinantes como apoyo a la emotividad escénica pues:

*Las técnicas son los agentes del proceso de comunicación visual; el carácter de una solución visual adquiere forma mediante su energía.*³¹⁹

Refiriéndonos a los tonos o matices, la originalidad en el colorido y la audacia en su utilización debe ser uno de los valores más considerados, pues si tenemos en cuenta que la escena actual tiende escandalosamente a colores en una sola gama cuando hay masa de figurantes, el espectáculo que exalte la variedad de color como valor estético, debe ser apreciado en cuanto a la ruptura de moldes que supone, aunque ello sólo suceda en ocasiones contadas. En nuestro recuerdo perdura la exquisita y original variedad de color con que trabajó el escenógrafo Julio Galán en *El chaleco blanco* (T. de La Zarzuela de Madrid, 1998), así como la reposición que se hizo de *El sombrero de tres picos* con los diseños de Picasso (Teatro Real, 1997), donde el alegre y variado colorido supuso un grato reencuentro con las vanguardias que originaron la sensibilidad actual; nos extraña ese miedo al color vibrante cuando ello puede ser una nota de identidad que, además, puede caracterizar un estilo, sea el caso del último montaje de Pilar Miró, *El anzuelo de Fenisa* (T. Lope de Vega de Sevilla), en el que una de sus más bellas escenas se componía con un amplio interior arquitectónico en verde-ocre claro como fondo, donde se recortaban las hermosas siluetas en azul y violeta intensísimos de dos mujeres con parasoles del mismo tono, conformando una imagen original que, en cierto modo, era continuidad de una identidad cromática iniciada en su película *El perro del hortelano*.

³¹⁹ DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990, p 29.

En relación a la obra *La insigne monja Jerónima* (T. Pradillo de Madrid, Mayo de 1997), una crítica se refiere al efecto unificador de color que al final queda en la mente del espectador:

*Cuatro bailarinas cumplen dentro de esa alfombra o nube de folios manuscritos, un lodazal blanco cerúleo que la luz rasante vuelve zurbaranesca.*³²⁰

Evidentemente el trabajar en gama de color facilita el efecto de cohesión, lo que se transmite a los demás factores escénicos; no obstante, el contraste siempre se utiliza aunque sea de forma muy limitada como notas que agilizan el conjunto de color, o para significar algunas formas a destacar. No hay que entender el contraste de color exclusivamente en función de complementarios, sino que también se produce por luminosidad y, como característica escerográfica, por movimiento frente a similares estáticos, pese a que dicho efecto queda así menos manifiesto.

Una gama cálida admite además de los rojos y amarillos, infinitos matices de grises, cremas y marrones que, incluso sin la menor variación de matiz, pueden incrustarse en una gama fría y adoptar ese carácter, pues se produce el efecto de que las notas dominantes puedan conferir propiedades a colores no muy clasificados en una gama concreta. Hay colores definidos, como el rojo o el azul a los que la iluminación los puede volver cálidos o fríos según el filtro, pues un granate tiende al frío mientras que un azul verdoso se dirige al calor. La luminosidad o brillo del color es una cualidad que ayuda a crear también armonías, pues puede evolucionar según la intensidad de la iluminación, por lo que en fuertes intensidades o cierto grado de oscuridad facilitan la percepción de colores diversos como masa unificada.

También la dirección del movimiento supone al color un complemento a su efectividad en un conjunto armónico o contrastado, pues evidentemente no puede ser igualmente contrastada una nota de color que se mueva en el mismo sentido o al contrario que sus opuestos, e igualmente en relación a las armonías.

En relación a las situaciones durante la representación, si atendemos a las técnicas de comunicación visual estudiadas por D. A. Dondis, se identifican soluciones visuales dispuestas en pares opuestos que son perfectamente aplicables al uso del color más apropiado para cada momento.

CONTRASTE	ARMONÍA
<i>Exageración</i>	<i>Retención</i>
<i>Espontaneidad</i>	<i>Predictibilidad</i>
<i>Acento</i>	<i>Neutralidad</i>
<i>Asimetría</i>	<i>Simetría</i>
<i>Inestabilidad</i>	<i>Equilibrio</i>
<i>Fragmentación</i>	<i>Unidad</i>
<i>Economía</i>	<i>Profusión</i>
<i>Audacia</i>	<i>Sutileza</i>
...	³²¹ ...

³²⁰ SALAS, Roger. "Juana o el amor abismal", *El País* 2-6-1997, p 39.

³²¹ DONDIS, D.A. Opus cit, p 28 y 29.

Centrándonos en la práctica de la composición dinámica con color, se aprecian dos niveles distintos de aplicación, pues normalmente el decorado actúa de fondo sobre el que se mueven las figuras de los actores y los objetos, por lo que hay un primer efecto de contraste derivado del movimiento de éstos, independientemente del color de los objetos y de las vestimentas.

Efectos del
color en la
composi-
ción
dinámica

En la percepción que el espectador hace de la forma, su atención se centra en sus características físicas o formales, apreciándose generalmente el color como algo secundario, por lo que es necesaria una actitud inquisitiva al respecto para que se aprecien plenamente los valores buscados. Tengamos en cuenta que inmediatamente

*... percibimos objetos, no cúmulos de sensaciones. Y los objetos son siempre algo que tiene cierta significación en nuestra vida.*³²²

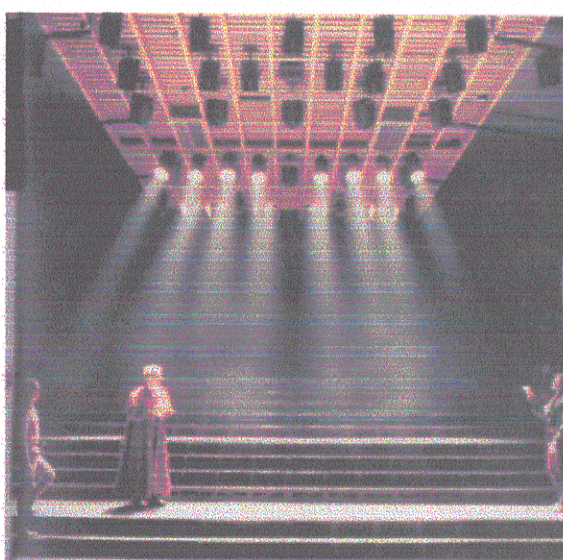
Las formas coloreadas más importantes que se mueven en escena son los actores, pero también se producen desplazamientos en los objetos inanimados; en la impresión plástica que producen lo que se mueve en escena hay que considerar dos apartados:

- El efecto que sus desplazamientos tienen para el cuadro estético general vivo, aunque de vez en cuando éste se estabiliza y adquiere cierta permanencia visual.
- La estética del movimiento en sí, o sea la belleza y espectacularidad con que se lleva a cabo, teniendo en cuenta su componente orgánico y su musicalidad.

En el primer caso, el espectador percibe la estética en forma abstracta, derivada de la relación entre las partes (actores y decorado), en una sucesión de impactos visuales correlativos y huidizos que, en un efecto de cascada, se atropellan unos a otros, dando poco tiempo a la mente para detenerse en la apreciación de los valores estéticos conseguidos en cada momento por lo que, generalmente, sólo se percibe una sensación global más que una imagen concreta. Ese aluvión de imágenes tiene que ser ordenado para evitar que se conviertan en un caos, para lo que se utilizan diversas fórmulas teatrales coincidentes con las exigencias de la dinámica escénica en general.

Lo primero que se plantea en la ordenación del movimiento es para qué se realiza: su objetivo puede ser la composición de un cuadro estático o puede ser una composición dinámica y, aunque aquí sólo nos referimos al color, en su mecánica aparecen problemas similares a los que se trataron sobre la composición en general.

Si el objetivo es un cuadro estático, independientemente del resultado final, lo que más debe ser valorado desde nuestro tema, es el acierto en la composición de estadios intermedios y la manera en que gradualmente se llega al



Escenografía de Fabiá Puigserver en la que el haz visible de luz se utiliza tanto como elemento compositivo como de fondo cromático dentro del que se produce la acción.

³²²ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *El mundo mágico de la percepción*. Ed. Doncel, Madrid 1993, p 55.

resultado. Evidentemente, el ritmo de los cambios depende del carácter de la escena, factor esencial si tenemos en cuenta que una evolución pausada de la entonación general, o el desplazamiento de notas de color, puede resultar más efectiva que una excesivamente vehemente o viva, si de una obra dramática se trata debiéndose, además, tener en cuenta que existen situaciones en las que la prolongación de una situación estática requiere una cierta sorpresa intermedia (como puede ser la aparición de un actor vestido con colores llamativos, o la utilización de un instrumento de atrezzo de color contrastado), sorpresa que no debe suponer un corte en la acción sino un respiro, por lo que una vez utilizado ese efecto debe desaparecer de la vista del espectador para restituir la unidad del discurso, que en nuestro caso es visual.

El acertado desplazamiento de notas de color para ir desnivelando la composición inicial y conducir la escena al cuadro siguiente, en una secuencia acorde con las necesidades compositivas generales, supone una graduación del desplazamiento evitando mover la masa de más impacto visual, hasta que otras notas intermedias hayan preparado el camino para esos impactos en una transición suave, pero si lo que se pretende es un corte brusco, será la masa de color fuerte la que actúe como polo de atracción inicial que arrastrará tras de sí a los colores intermedios, suponiendo ello una mayor dinámica del color en la búsqueda de estadios no fijos, sino definidos plásticamente.

En relación al tipo de secuencia o tipo de movimiento a utilizar en la composición, pensemos que para crear un cuadro en movimiento desde una situación más o menos estática, se establece una cadencia en el abandono de dicha situación que, en el caso específico del ballet, supone la incorporación gradual de elementos al conjunto con una aceleración progresiva para adquirir el ritmo final con la llegada de las últimas notas de color. El conjunto dinámico formado supone una fuerte masa de color respecto al decorado y en la forma en que desarrolla su movimiento aparecerán los efectos plásticos más hermosos, como pueden ser las expansiones o contracciones radiales, giros en carrusel, choques o entremezclado de masas y, en fin, toda la variedad de combinaciones ópticas que desde un cuerpo de baile se pueden producir.

Si es un solo personaje quien adquiere el papel de nota de color activa, su figura debe ser convenientemente destacada del resto por el tono de su vestimenta, iluminación o situación privilegiada, o bien remarcando su presencia con amplios y destacados movimientos, que serán acentuados por la contraposición dinámica del resto de los personajes.

*Hasta ahora hemos examinado el problema de equilibrar el escenario como si éste fuera solo estático. Sin embargo, la parte más excitante de la composición escenográfica es el movimiento. El director hará todo lo posible para mantener en forma apropiadamente equilibrada los aspectos sucesivos de los cuadros escénicos, sobre todo durante los momentos más estáticos del agrupamiento de masas, cuando se trata de dar "la impresión de una pintura"; pero dedicará primordialmente su atención a esas figuras cuatridimensionales de composición, que solo pueden realizarse en el tiempo. Algunas de estas figuras pueden no alcanzar estados de equilibrio satisfactorios antes de cinco minutos, y aún más.*³²³

³²³ SELDEN, Samuel. Opus cit. p 185.

Por todo lo expuesto, consideramos que los criterios esenciales a tener en cuenta para el análisis de la manera de utilizar el movimiento de masa de color como recurso estético en la escena son:

- Graduación adecuada en la dinámica del color para nivelar o desnivelar la escena según convenga, creando estadios transitorios o estadios de dinámica continua.
- Efectiva utilización del contraste para acentuar el carácter del movimiento, con el consiguiente efecto plástico.
- Composición del color en las distintas fases del movimiento que mantenga la conexión cromática dentro de cada acto, aunque el color también pueda cambiar de tono general por efecto de la iluminación.

En la escena, pese a que todo debe ser ordenado de la manera más bella posible, el color se mueve como resultado de una intencionalidad plástico-estética, pero hay ocasiones en que se hace por la dinámica propia de la acción sin un efecto trascendente a nivel estético ya que resulta imposible un control tan absoluto, por lo que la intencionalidad crítica se debe acentuar especialmente en la fórmula seguida para la estructuración de los momentos esenciales.

Visto el efecto del color en movimiento en el cuadro general, la segunda consideración que planteamos es la de la belleza derivada del movimiento en sí de la forma, como puede ser el impacto de un amplio manto que se despliega al abrir los brazos el actor, una bandera que ondea o la falda de una bailarina que se revuelve según ésta evoluciona; y que no necesariamente corresponde a formas individuales, pues también puede apreciarse en las expansiones, agrupamientos y giros de una masa de actores o bailarines considerados como conjunto.



El sentido orgánico del movimiento puede ser acentuado gracias al color, sea el caso de personajes que se identifican con la naturaleza, para los que puede ser apropiada una vestimenta de color verde o terreo; también la musicalidad del movimiento sugiere la coordinación del color con ese aspecto expresivo, lo que supone asociar colores suaves para la evolución pausada, y los vivos para el ritmo enérgico y la vitalidad.

El hermoso juego estético que proporciona un tejido al desplegarse en el aire es un recurso no sólo reservado a la danza.

El contraste entre los movimientos de las diversas manchas de color que aparecen en la imagen escénica, es otra forma de manifestación plástica en la que las relaciones se establecen teniendo en cuenta el valor dinámico propio los tonos contrastados y la fuerza visual de éstos por razón de su movimiento, así como la estética o armonía de éste. El efecto psicológico de atracción que el movimiento ejerce, puede ser utilizado para crear gradientes de interés entre masas de color equivalentes dentro de una misma gama, e incluso dentro de un mismo tono, como es el caso de actores que se mueven con ritmo mayor o menor que el del resto, siendo su figura objeto de interés pese a llevar un vestuario de tono igual al del conjunto, por lo que esa masa de color adquiere una dimensión plástica más intensa.

También la calidez del color puede acentuarse con la dinámica, sea el caso de colores fríos que al adquirir movimiento son capaces de contrarrestar el efecto de atracción emotiva de un grupo de tonos cálidos inmóviles con los que comparten el escenario.

El movimiento del color escenográficamente debe considerarse, también, por sus efectos expresivos:

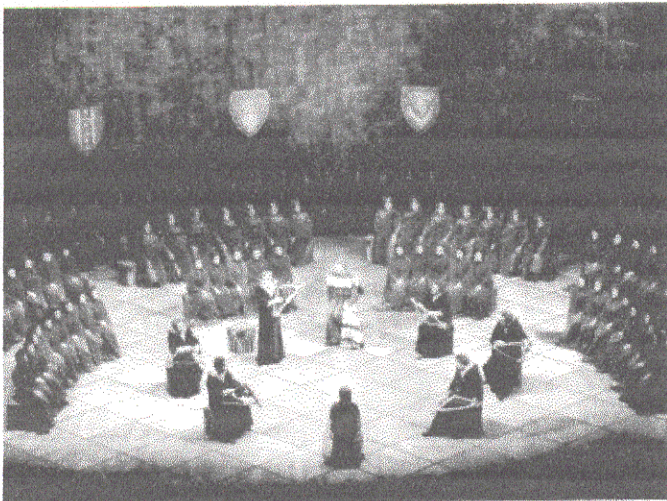
- La extensión y actividad de la masa coloreada que entra en juego en contraposición a la que se le opone (actores o decorado), con efectos psicológicos de aproximación o rechazo del público, como puede suceder si se identifica un color con una opción dentro de la trama y su movimiento la dota de un mayor o menor protagonismo.
- En función de la luminosidad o valor relativo el color que, por su efecto óptico, puede dar más relevancia a una nota de color pequeña de dinámica igual a la de otra de mayor superficie pero de menor luminosidad.
- Por su consideración simbólica, que adquiera mayor o menor importancia según sea su actividad.
- Por el aspecto expresivo asociado, ya que normalmente se considera afín al color saturado el movimiento rápido, mientras que parece más apropiado un discurrir pausado para los colores suaves.
- Efectos vinculados a la vitalidad, ya que los colores oscuros y fríos se relaciona con la muerte o la tragedia y lo cálido o coloreado alegremente con la vida, con cuyo dinamismo se crean tensiones escénicas de resultado anímico, que pueden considerarse como convencionalismos fáciles pero de cuya efectividad escénica resulta casi imposible prescindir.
- Efecto relajante de armonía visual, por el control y la intencionalidad en el movimiento de las notas de color, afines o contrastadas, que establecen un ritmo organizado en la percepción. Este efecto se traduce como una sensación que deriva de la impresión óptica concreta que puede producirse por:
 - Un grupo coordinado de color que actúa de contrapunto a una figura aislada.
 - Un grupo de color que en su agitación puede semejar un caos o un bullir organizado según sean colores variados o gama, y según sea el tipo de movimiento frenético e incontrolado o coordinado.
 - El cruce o enfrentamiento entre dos masa de figurantes a las que se asocia una gama concreta de color.

En relación al tiempo necesario para la percepción, el color en movimiento ofrece composiciones cambiantes que, como ya antes se apuntó, necesitan en determinados momentos un efecto de persistencia o estatismo, para impactar la sensibilidad el espectador. Ese efecto necesario de persistencia cromática desembocará en uno aún más persistente como es el cuadro estático, o se obtendrá por la reiteración de la imagen en movimiento, que se produce por el mantenimiento de una forma continua de desplazamiento o por el establecimiento de un ritmo en las evoluciones, en el que la alternancia de composiciones repetidas consigue, pese a su no uniformidad, una imagen de color coherente suma de los diversos estadios que se reiteran.

Como ejemplo práctico de lo expuesto, en el que se perciben todas las posibilidades contempladas, observamos como en un cuerpo de baile que evoluciona uniformemente al ritmo de la música, siempre hay momentos en que se detiene o ralentiza el movimiento dentro de ese ritmo adquirido y se suelen repetir dichas variaciones como forma de dar constancia del deseo del coreógrafo de evidenciar la variación dentro de la uniformidad, igual que sucede en las formas compositivas

intermedias, concluyéndose, generalmente, como un cuadro estático resumen y resultado de todo lo desarrollado.

Es posible que una masa de color en movimiento no solo varíe su efecto cromático por el contraste con los diversos fondos a que puede contraponerse, sino que la iluminación puede variar durante dicho movimiento transformando los tonos iniciales en otros totalmente distintos por efecto de los filtros, siendo éste un recurso de difícil control debido al peligro que supone de pérdida de la identidad básica de color de la forma, con el consiguiente conflicto para la percepción apacible del espectador, que no puede ser vapuleada permanentemente con cambios o interrogantes. No obstante ello se utiliza con frecuencia en el género musical, generalmente con focos fijos por los que pasa los bailarines en sus evoluciones, siendo menos frecuente el caso de que varíe la iluminación a la par que éstas.



El movimiento de color en el decorado se produce por el desplazamiento de los elementos que lo conforman, y que tienen como finalidad el servir de fondo cromático a las figuras coloreadas de los actores. Ese sentido de desplazamiento se produce desde diversos orígenes, como puede ser:

- El movimiento de un foco proyectado sobre el fondo, caso en el que el resultado plástico corresponde a una masa plana coloreada, no a una luz.
- El desplazamiento físico de elementos volumétricos, como pueden ser paneles que al girar cambian de color, cintas o cortinas que ondean, globos o lluvia que caen sobre los actores, etc., con los consiguientes efectos estéticos.
- Aparición de nuevos elementos de atrezzo o decorado, en los que se suele incluir el factor sorpresa, como puede ser la caída repentina de un telón, la irrupción de una niebla coloreada o la iluminación variable de una gasa que enmascara la escena.



Montajes de Wieland Wagner de *Tannhäuser* en Bayreuth en el 69 y el 56 respectivamente. La primera imagen (2º acto, concurso de cantores), por su estatismo sugiere desplazamientos de color y cambio de iluminación suaves, mientras que la segunda (bacanal del primer acto) corresponde a una composición dinámica, en la que la reiteración del movimiento de las notas de color provoca una percepción de su plástica equivalente a si fuese una escena estática.

Para terminar, advirtamos la no conveniencia de intentar establecer relación entre el arte cinético propio de las artes plásticas y el tema que nos ocupa, ya que difícilmente se pueden encontrar puntos de contacto entre una modalidad artística que basa su efecto casi siempre en el efecto hipnótico impersonal de la reiteración dinámica del juego de color, y un arte teatral en el que los colores son distribuidos de forma distinta según la acción y motivación de los actores, lo que la dota de una vitalidad propia ajena a cualquier tipo de mecánica, pese a que se podrían considerar

similitudes derivadas de la composición pero ya, en el origen de ésta, surgen

discrepancias entre una motivación exclusivamente estética y otra condicionada por un fondo expresivo específico que la dota de una dimensión estética de mayor rango.

Existe una luz ambiental general, conectada con el fondo conceptual de la obra, que se caracteriza, normalmente, por su pausado cambio de intensidad o de color, para evitar contrastes excesivos para los sentidos del espectador, por lo que se puede pensar que su función es estática o sirve de fondo, pues es normal que otras luces se singularicen dentro de ese ambiente con una función más dinámica. Si consideramos este aspecto dinámico de la luz independientemente del color, observamos que cuando se dota de movimiento o variación a la iluminación escénica, ésta se manifiesta de dos formas muy precisas y diferenciadas:

Iluminación
estática y
dinámica

- como reflejo de la luz proyectada sobre una superficie (actor o decorado)
- como haz luminoso visible con entidad propia.

El primer caso surge de la necesidad de iluminar algo en movimiento, o de simular el efecto de una luz que se desplaza como pueden ser los faros de un coche que penetran por una ventana.

El seguimiento de un actor u objeto que se desplaza suele hacerse para realzar su presencia escénica, haciendo parecer que emana luz propia sin que se perciba el haz luminoso, pues ello es un recurso normal escenográficamente, pese a lo ajena que es dicha iluminación a la cotidiana. Es una iluminación que tiene poca significación plástica como tal luz debido a que tiene una función subsidiaria de la forma que ilumina, y son las propiedades estéticas que ésta adquiere con su concurso las que las que cuentan a efectos plásticos, pudiéndose afirmar que en este caso su mayor acierto será la de que no se note su presencia pero sí sus efectos; como aplicación de lo dicho es la frecuente utilización de la luz cenital coloreada sobre el actor para que sus cabellos adquieran una aureola que embellece enormemente la figura.

En ocasiones se sigue un desplazamiento con un foco de recorte o un foco de haz visible, caso en el que esa luz ejerce una fuerte influencia en el conjunto, precisamente por su naturaleza inmaterial, que le permite una vibración emotiva de más magnetismo visual que el que emiten las formas coloreadas corpóreas, por lo que es un elemento plástico de gran influencia, pero que por su falta de naturalidad se usa, salvo excepciones, en espectáculos musicales o de gran fantasía.

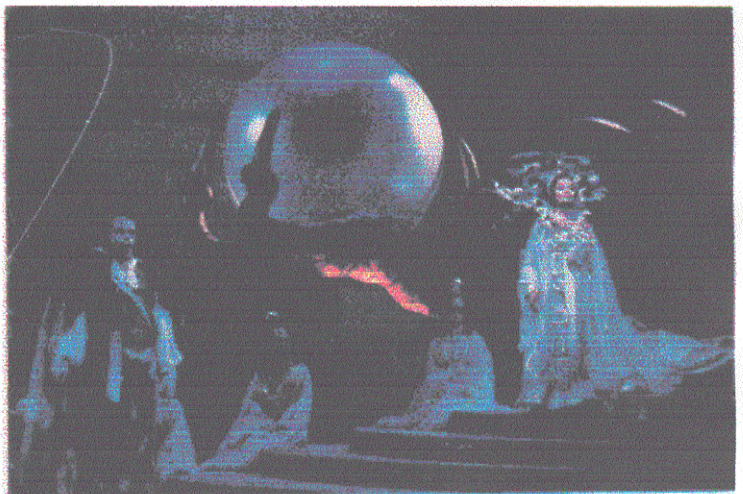
Por último señalar como la escenografía de la televisión ha influido en la utilización del haz visible de luz como elemento de composición con color que, además, adquiere gran coordinación de movimiento en los musicales gracias a las nuevas tecnologías digitales. En estos casos es cuando más patente se hacen las referencias a la facilidad de mezcla de matices cuando estos son de luz, en contraposición a lo duros que pueden resultar con color materia.



LA DEFINICIÓN DEL AMBIENTE Y DEL ESPACIO CON LA LUZ Y EL COLOR

El color y la luz ambiental son importantes para crear el clima dramático en el que se mueven los personajes; en el citado *Fuenteovejuna* de Gades el tono dominante era el ámbar, propio de la atmósfera previa a una tormenta estival (tormenta que se desarrollaba en escena aunque no fuera de agua precisamente), y ello se conseguía tanto por la iluminación ambiental, como por el colorido del vestuario de los aldeanos a base de pardos y marrones que armonizan en esa tonalidad, y en el *Volar hacia la luz* de Ullate, también aludido con anterioridad, la frialdad de la muerte hacía lógica una iluminación tenebrosa y fría, que se transforma en un torrente de luz blanca cálida en el momento espiritual de la elevación de la protagonista por el espacio.

Y siguiendo con la referencia a ballets relevantes, en el espectáculo *Tarp* de la coreógrafa Tulya Tarp (Teatro Nuevo Apolo, Festival de Otoño 1997 de Madrid), una iluminación aséptica nada espectacular y casi anodina, constituía el mejor ambiente en que se podía enmarcar un estilo coreográfico muy puro, reflejo de la personalidad acusada de su creadora, que se subrayaba precisamente evitando cualquier tipo de artificio escénico, lo que suponía utilizar recursos casi minimalistas siendo, además, el color negro de las vestimentas el adecuado para una danza casi programática con música de Philips Glass, y al que seguía un vestuario blanco y suelto apropiado para la espiritualidad de unas canciones corales, y un vestuario de color vivo y variado cuando al final de la representación la danza tenía como tema el estilo musical de Broadway. Hay, pues, en ese tono general ambiental, una justificación espacial de estilo y lugar a la que se unen los aspectos simbólicos del color antes aludidos.



En la ambientación conseguida para este *Turandot* la luz extraña no sólo crea un ambiente fantástico, sino que unifica la paleta de color en un tono general que sirve para acentuar la unidad escénica

También para conseguir el ambiente general se utilizan gasas, cicloramas y nieblas que adquieren el color de la luz que sobre ellos actúa, con la particularidad de que las gasas y nieblas se funden muy bien con las figuras de los actores envolviéndolos o velándolos, por lo que el efecto de color adquiere una nueva dimensión, sobre todo por la fusión entre figura y ambiente, afecto de gran belleza reservado generalmente a momentos fantásticos u oníricos, para los que lo más práctico es facilitar esa conjunción evitando el contraste excesivo de color, pese a que, como es lógico, en la investigación de efectos puede resultar que, para una determinada composición, el contraste pueda resultar más efectivo.

El color de la luz tiene una ventaja esencial sobre el matérico, y es que con la luz se trabaja con una paleta mucho más rica y, sobre todo, dócil, pues contrastes de color que provocarían cierto rechazo, inaceptables si corresponden a las formas, pueden resultar de una originalidad y ligazón absoluta si corresponden a bloques luminosos evidenciados por una niebla o proyectados en un ciclorama, lo que es una facilidad para la creación del ambiente escénico con sentido plástico-estético, en el que se interpreta el ambiente real sin necesidad de copiarlo fielmente, y ello supone una opción extraordinaria a efectos estéticos por las enormes variantes con que se pueden significar espacios y situaciones.

Insistiendo en la singularización ambiental, y aceptando que cada espacio y cada situación requieren un color y luz característicos que contribuyen a configurarlos, sin que ello sea fijo pues el tipo u orientación del espectáculo es lo que lo determina, igual que nos referimos anteriormente al color de *Fuenteovejuna* como un ámbar previo a una tormenta, en la sorprendente escenografía de *Peter Grimes* (T. Real de Madrid, Nov.1997), el dramatismo domina desde el primer momento y esa tormenta estaba presente todo el tiempo con un ciclorama borrascoso que servía de fondo prácticamente toda la obra, y sobre el que se recortaban grandes y oscuras masa planas abstractas que definían el espacio interior donde se resguardaban los intérpretes. El color que domina la obra era el gris y el negro azulado muy acordes con el drama, en el que la música de Benjamin Britten mantenía la tensión permanente que justifica ese clima agobiante, e incluso cuando en el segundo acto los paramentos de un salón de baile tenían color granate, con la iluminación éstos se volvían lentamente grises según avanzaba el drama.

Hay que aceptar, pues, que el color característico de cada ambientación colabora en la definición del clima dramático, alegre, sublime, etc. y que se adopta partiendo del simbolismo y efectos del color por todo el mundo aceptados, pues cuando se rompen estos esquemas la estética puede caer en la incomprensión, y pocos directores se atreven a arrostrar ese peligro en aras de la experimentación, por lo que la originalidad en este aspecto debe ser un valor a considerar. Un comentario de Miguel Narros con motivo de la muerte de Strehler, en el que hace referencia a su montaje de *El rapto en el serrallo* en la Scala, del que en otro espacio hemos incluido una imagen, nos expresa su admiración por la originalidad y experimentación en este aspecto:

*...Strehler volvía a deslumbrarme con aquella puesta en escena, donde la luz era quien marcaba la fuerza de aquel espectáculo iluminando a los actores en contraluces que les convertían en sombras chinescas, descubriendo sus perfiles con unos tenues reflejos que nos servían para descubrir la calidad y textura del vestuario y de los objetos necesarios en él. Strehler una vez más jugaba con su imaginación convirtiendo aquel montaje de Mozart en un espectáculo de sombras que tanta importancia tuvieron en el siglo XVIII.*³²⁴

El aislamiento de las figuras de Patrice Chéreau y Pascal Gregory con la luz de recorte, les permite simultanear dos actitudes aparentemente inconexas en un mismo escenario.

Una propiedad muy característica de la luz cuando está localizada en una zona concreta del escenario es la de crear un espacio aislado del resto, lo que tiene una utilidad enorme a la hora de diversificar el espacio en que se mueven los actores, pues permite saltos espaciales inmediatos semejantes a los que en la literatura o el cine se producen, aunque con otras técnicas lógicamente; cuando a esa acotación espacial se asocian distintos colores simbólicos, el efecto puede ser más explícito, pero el conjunto plástico puede resentirse por falta de unidad aunque, como siempre mantenemos, la originalidad puede crear un efecto especialmente estético, pero ello es consecuencia de la capacidad del escenógrafo o iluminador.



³²⁴NARROS, Miguel. "Ciao, maestro", *El Mundo* 28-12-1997, p 37.

Un autor que conoce perfectamente los recursos de la iluminación escénica es Antonio Buero Vallejo, que en sus libretos incluye instrucciones precisas sobre está, con una precisión tal que, como se dijo anteriormente, bastaría seguir puntualmente sus instrucciones para asegurarse una escenografía efectiva, tanto en cuanto a definición espacial como a efectos y decorado. De una de sus obras entresacamos notas expresivas al respecto:

En el primer acto de *El sueño de la razón* indica:

Oscuridad total. La luz crece despacio sobre el primer término de la escena e ilumina a un hombre sentado en un sillón regio... Cuando se ensancha el radio de la luz se advierte, a la izquierda, a otro hombre de pie,...

*Se miran. El Rey sonríe y se aplica al bordado. Oscuro lento. Cuando vuelve la luz, ilumina en primer término a un anciano que mira por un catalejo hacia el frente. En el fondo se proyecta, despacio, el Aquelarre.*³²⁵

Teniendo en cuenta que el decorado base de la escena a que nos referimos es una ambientación que reproduce el estudio de Goya, al sumir éste en la oscuridad y crear un foco de atención sobre unas figuras aisladas, automáticamente ha conseguido trasladarnos al palacio, para penetrar en el estudio del pintor con sólo oscurecer este reducido espacio, espacio en el que adquieren lentamente presencia las figuras goyescas gracias, también, al concurso de la luz.

El efecto de un foco que ilumina especialmente a una figura es inmediato, pues no solo atrae la atención sobre ella, sino que potencia el color convirtiéndola en una nota plástica destacada del conjunto, y que puede que hasta ese momento no hubiese tenido valor como contrapunto en el juego estético. Se consigue con ello crear un aura que puede tener los más diversos significados, y que en el caso de que se cree un contraluz, éste puede aislar la figura de forma dramática, etérea, amorosa, en función del color que el halo luminoso adquiriera, creándose un espacio más íntimo, más unido a la figura.

La iluminación selectiva de personajes puede hacerse con focos de recorte que marcan una línea definida en el suelo, o con focos de bordes difusos lo que resulta más natural en la percepción del espectador, definiéndose en ambos casos formas específicas de espacio aislado. El foco de recorte se utiliza esencialmente en la escena tradicional cuando se trata de proyectar gobos que, también, apoyan el sentido espacial, ya que la proyección de unos temas vegetales, o la de unas rejas pueden ser, incluso, más significativas de espacio forestal o prisión que la reproducción realista de estos.

La sensación de profundidad espacial, es algo que la luz facilita al permitir que una figura pueda perderse sobre el fondo o crear gradientes lumínicos que faciliten la idea de perspectiva aérea, pues la perspectiva lineal la deben proporcionar las formas del decorado distorsionando su líneas o modificando sus dimensiones si se pretende esa sensación de profundidad.

La profun-
didad
escénica

En cuanto al carácter del espacio, la luz y el color pueden transformar el bosque más idílico en un lugar tenebroso y amenazador o pasar con un ciclorama de la noche al día en breves segundos, lo que supone un apoyo absoluto a la narración. Las

³²⁵ BUERO VALLEJO, Antonio. *El sueño de la razón*. Ed. Espasa Calpe, col. Austral, Madrid 1994, p 58 y 71.

posibilidades para crear sensaciones de espacio son infinitas y es la inventiva del escenógrafo la que debe articular recursos para ese fin, en el que la luz es siempre esencial.



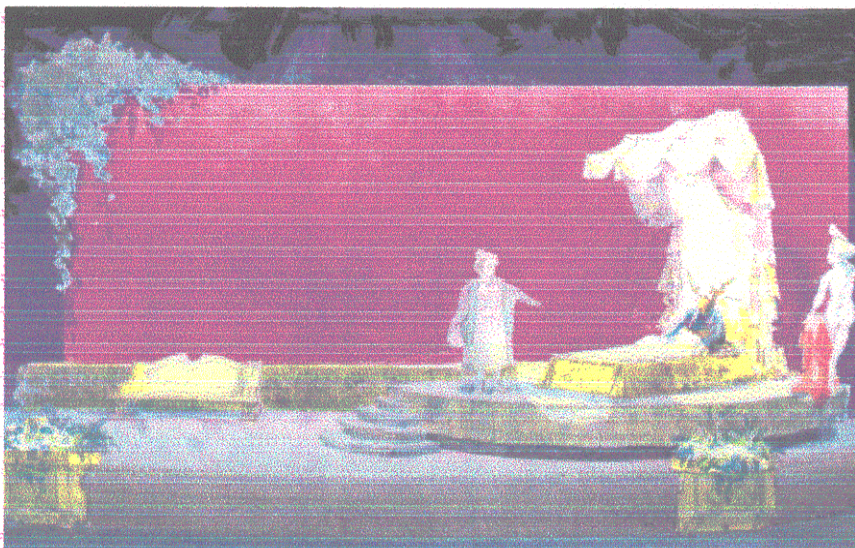
El jardín de Klingsor en el 2º acto de *Parsifal* con puesta en escena de Wolfgang Wagner (Bayreuth 1975). La infinidad de notas de color en movimiento que surgen al moverse los actores bajo la luz proyectada a través de los árboles, hace que el conjunto se perciba como una masa en ebullición, cuya entonación cálida o fría se alterará dependiendo de la variación en el color de la luz.

La iluminación frontal deja las figuras sin volumen, por lo que los focos laterales se utilizan para evitar ese peligro, pero como la luz produce sombras las figuras se iluminan desde diversos planos para contrarrestarlas entre sí y evitar la incongruencia de la imagen con varias sombras a la vez. Cuando se dejan ver las sombras arrojadas, éstas siempre son inquietantes en las situaciones trágicas o nocturnas, por lo que parece lo más lógico utilizarlas para crear sensaciones misteriosas o tétricas, aunque también se utilizan las proyectadas sobre un lienzo antepuesto a la figura, como un recurso estético aplicable a las más diversas situaciones y géneros.

Cuando con cañones de recorte se siguen los movimientos de actores o bailarines, la sensación que se provoca es de que

arrastran tras de sí el espacio, lo que puede suponer un recurso expresivo interesante pero, en general, este tipo de iluminación se reserva para espectáculos musicales o con una escenografía muy libre, por lo que el recurso lumínico descrito tiene una función estética esencialmente, para lo que se juega tanto con su movimiento, como con las formas que pueden originarse en el cruce de círculos o figuras proyectadas por la luz en el suelo.

Podemos concluir afirmando que la utilización de las sombras como material plástico, es un recurso esencialmente expresivo cuando éstas son destacadas para crear sensaciones dramáticas o misteriosas, y es un recurso esencialmente estético cuando se juega al contraluz en situaciones no dramáticas o con la fantasía de las formas que sus diversas coloraciones y cruces permiten.



Boceto escenográfico del autor, para el *Don Perlimplín ...* de Lorca, en el que se utiliza la visualización del haz luminoso como material plástico, por tratarse de un espacio escénico no realista

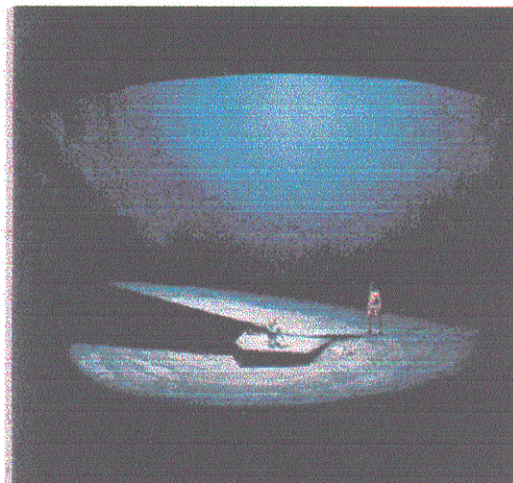
LAS SENSACIONES TEMPORALES

El tiempo y el ambiente son factores hermanados en el teatro, lo que hace que en bastantes ocasiones se utilicen el cambio del color y la luz como instrumento para la definición temporal, además de que el convencionalismo aceptado de sumir en la oscuridad la caja escénica ya supone un salto temporal, caso en el que, precisamente, la ausencia de luz y color se acepta como ese signo.

El efecto psicológico temporal que provoca la variación de luz, y por tanto del color, es lógico, ya que se asocia a las experiencias previas del individuo, lo que hace que el recurso sea utilizado como apoyo para el relato, lo que conlleva aparejadas unas variaciones cromáticas que afectan a la composición plástica, por lo que a la hora de contar con ese recurso es necesario que el escenógrafo haya previsto su efecto estético. Teniendo en cuenta que es un convencionalismo, podemos considerar como más valiosa plásticamente aquella solución que más se aleje de los estereotipos que se repiten una y otra vez en los escenarios, precisamente por la dificultad de que el espectador se salga de una interpretación ya asumida. Nosotros nos limitamos a señalar este aspecto, y no insistimos sobre el mismo pues consideramos que correspondería a un texto sobre técnica teatral el entrar a analizar esas posibles soluciones originales.

El colorido se hace más vivo conforme aumenta la luz pero pierde valor tonal a partir de cierto grado de intensidad, por lo que con la iluminación se puede provocar en el espectador la sensación de aproximación al tiempo escénico según se ilumina gradualmente la escena y se hacen más vivos los colores de la misma, así como se puede provocar la sensación de alejamiento de la situación cuando la luz intensa proyecta la escena a una dimensión etérea, o cuando la bajada de intensidad lumínica se interpreta como lapsus temporal. Por ello podemos considerar que el incremento gradual del color y la luz se corresponde con un sentido positivo o de avance en el tiempo, mientras que la pérdida gradual de iluminación supone un alejamiento de lo representado que facilita el salto temporal que necesite la escena o acto siguiente, o el final de la función.

Solamente nos queda añadir que hay colores asociados a épocas del año, lugares y épocas históricas, por lo que una acción que transcurra en la Italia medieval, parecerá mejor ambientada con colores que nos recuerden las obras pictóricas de esa referencia, o que el color de la escena deberá cambiar según avance la luz del día. El caso es la necesidad de asociar el color y el tiempo a partir de las experiencias del individuo para que puedan ser clasificadas según un código unitario para la generalidad de los espectadores, con lo que se gana en coherencia y en capacidad expresiva de la escena.



Estas imágenes de la tetralogía wagneriana son significativas de como la luz y el color pueden llegar a conferir a la escena una dimensión temporal cósmica.

CONCLUSIONES

Pensamos que con el trabajo desarrollado a lo largo de esta tesis se han cubierto los dos objetivos que se plantearon en su inicio:

El primero, que era una profundización en el lenguaje que la crítica de la prensa diaria utiliza al referirse al aspecto plástico de la escena, creemos que ha quedado suficientemente desarrollado a través de la cantidad de citas aludidas, citas que se han insertado y analizado en temas específicos de lo que consideramos son factores plásticos, concretando esos significados en el contexto en que deben situarse, y precisando su significado para evitar una posible ambigüedad sobre su consideración e interpretación.

El segundo objetivo pretendía poner al día, a la vista de la evolución que la escena ha experimentado, tanto los conceptos en que se asienta la plástica escenográfica como la manera como se coordinan los factores que en ella intervienen, y pensamos que con los textos utilizados como referencia, más la panorámica expuesta sobre montajes actuales en los que se han considerado que sus aspectos plástico-estéticos sobresalientes les podía hacer significativos, hay suficientes puntos de contraste como para dar por válidas afirmaciones que en otras épocas podrían haber sido cuestionadas, ya que nos hemos aventurado a considerar como factores influyentes en la plástica, a aspectos conceptuales o a elementos de la representación aparentemente ajenos a la materialización visual, y hemos argumentado su consideración apoyándonos en textos ajenos y conclusiones propias, que han sido limadas al máximo para evitar caer en polémicas y afirmarnos sólo en lo evidente.

A continuación vamos a sintetizar las conclusiones obtenidas de cada capítulo estudiado, como forma de obtener una panorámica general del resultado de nuestro trabajo, advirtiendo *a priori* que, como se indicó en su momento, algunos factores plásticos considerados en este estudio participan en otras artes, pero su aplicación a la escena hace que su valoración sea específica para ella y las conclusiones obtenidas no siempre sean extrapolables ni generalizables, habida cuenta de que uno de nuestros objetivos ha sido también, precisamente, demostrar la independencia de la plástica escénica como género artístico.

1. Concepto de plástica escenográfica.

Se justifican dos acepciones de la palabra, una artística en cuanto sus valores estéticos, y otra física o funcional en cuanto a la maleabilidad de los elementos que configuran la escenografía, lo que supone una particularidad de la creación escenográfica respecto a la de otras áreas artísticas, pese a que en algunas como

puedan ser el diseño o la escultura, también el movimiento o la capacidad de transformación pueden ser factores plásticos. Además, se considera la posibilidad de aplicar el concepto, a la variación del significado de los componentes escenográficos según el contexto y circunstancias del desarrollo de la obra.

Se atiende, pues, al mayor o menor valor plástico de los materiales y recursos escénicos, pero se les confiere un valor añadido en función de su capacidad de transformación y versatilidad, lo que supone una cierta aproximación a los conceptos artísticos de Marcel Duchamp de apreciación estética de un objeto al sacarlo de su contexto, ya que lo que conforma la plástica escénica son elementos generalmente comunes que adquieren la condición de material artístico por el ambiente en que se inscriben, o por la forma en que se consideran escénicamente.

El que los elementos de una escenografía sean utilizados para más de una situación, variando su disposición o alterando en alguna medida su forma, ha sido común siempre en el teatro, pero consideramos que es en nuestra época cuando a esa versatilidad se le ha considerado un valor plástico, cosa evidente por la frecuencia con que lo que los cambios se hacen a la vista del público sin el menor pudor, al no asociarse dicho acto a precariedad de medios sino a fecundidad creativa.

Es un punto de contacto con el arte actual el que se considere, además del resultado, el proceso como un valor añadido, entendiendo como proceso a la manipulación que se hace de actores, objetos y medios para que adquieran entidad escénica, mientras que desde el punto de vista del resultado de dicho proceso, o sea, el cuadro obtenido, no se puede establecer paralelismo al no haberse producido en teatro el mismo proceso de desanudamiento de la realidad observable en otras manifestaciones plásticas.

2. Materialización plástica de ideas y sentimientos.

El aspecto visual de una representación constituye una forma más de transmitir los sentimientos e ideas que originan la obra, por lo que a la inspiración creativa escenográfica podemos adjudicarle un origen emotivo, sin menoscabo de que la realización esté presidida por la racionalidad, ya que una escenografía plantea problemas técnicos cuya resolución requiere un proceso calculado. En todo caso, la imagen debe traslucir la percepción subjetiva del creativo sobre lo más significativo de la obra, lo que supone:

- La consideración de un fondo conceptual que motive y origine la forma plástica.
- La percepción del ambiente que mejor puede enmarcar la acción.
- Una transcripción visual específica que englobe esos dos aspectos sentidos.

Considerar la unidad conceptual entre fondo y forma, es básico para la crítica razonada de una escenografía, y esa unidad tiene que ver con la acertada definición del eje estructural alrededor del que mejor se pueda articular la composición plástica, eje que puede configurarse bajo diversas formas y criterios, y cuya importancia radica en que no sólo facilita la labor creativa sino que, además, facilita la lectura y comprensión de la propuesta visual.

La forma y el fondo se complementan en todas las manifestaciones artísticas, pero no necesariamente la forma tiene que tener un componente visual directo como sucede en el teatro, de ahí la importancia de la plástica escénica. La componente visual supone crear espacios concretos y formas que contextualicen las ideas, por lo que podemos considerar que el proceso plástico teatral aísla una porción del espacio común y le confiere unas propiedades concretas, como sucede con la música o la arquitectura y el clima con que nos envuelven.

Es por lo expuesto, que la coherencia espacial con la idea o sentimientos a transmitir, surge de la capacidad de la propuesta plástica para crear ese ambiente, y ello se organiza a partir de ese esquema estructural primario alrededor del que se articula el conjunto; la diferencia o similitud con otras artes la encontramos en que este eje conceptual y plástico tiene un condicionante dinámico derivado de la acción dramática para la que va a servir. En la manera de enfocar la estructura plástica de una obra influyen tanto el carácter de la obra como la lectura que de ella se haga, por lo que se puede llegar a cierto grado de identificación de obras y autores con conceptos plásticos concretos.

Como actualmente en el proceso de una buena puesta en escena interviene la integración del público, es preciso que la escenografía provoque en éste unas sensaciones equivalentes a las que han motivado en el creativo esa propuesta visual, ya que de ello se debe esperar una reacción controlada en ese sentido, por lo que es preciso que el escenógrafo o el director tengan muy claro qué es lo que desean transmitir, para articular de manera adecuada los medios para ese fin.

3. El símbolo en la escenografía.

Posiblemente sea el teatro la forma artística de comunicación humana donde el símbolo esté más presente, y ello es en gran medida por la dificultad que supone el introducir en los límites escénicos todo lo que hace falta para documentar una historia; lo que se puede señalar como una seña de identidad artística especialmente reseñable para la escenografía, por contraposición a la corriente actual de diversas manifestaciones plásticas en las que el *arte por el arte* sin mensaje concreto parece que se ha impuesto, por lo que no tienen necesidad de utilizar símbolos ni pretender ser modelo de nada.

Consideramos que los tipos de signos que participan en la escenografía, son de dos tipos: los motivados, de inmediata relación entre el significante y el significado, y los expresados espacialmente. Los primeros expresan básicamente aspectos conceptuales, mientras que la gama de posibilidades expresivas de los segundos es mucho más amplia, sin que ello suponga un nivel representacional complicado, ya que ese vínculo entre la vida real y la realidad teatral puede representarse de forma sincrética, si se acierta en la determinación de la estructura básica que permite utilizar un esquema simple.

El mensaje escenográfico lo emiten tanto las formas inertes como los actores con sus poses y movimientos, pero la interpretación no siempre tiene necesariamente la misma lectura, por la variabilidad que la escena viva supone.

La lectura iconográfica que se aplica a las artes plásticas en general, es perfectamente válida para la imagen escénica, y de ella se desprenden los mensajes visuales datativos y denotativos que configuran la expresividad visual de la escena. Los factores evocadores pueden significarse por medio de la metonimia o por convencionalismos, cuya dosificación vendrá marcada por la definición escueta de los rasgos estructurales básicos. Ello facilita el proceso perceptivo asentado en las experiencias previas y las expectativas que son almacenadas en la mente de una forma esquemática o simple, aunque ello no debe conducir a la necesidad de utilizar fórmulas preestablecidas, pues cuanto más originales sean los mecanismos utilizados para activar la mente del espectador mayor interés tendrá la puesta en escena.

Señalamos como rasgo más definitorio de la utilización actual del símbolo en la imagen teatral, la pérdida de la ingenuidad con que en otras épocas se ha podido presentar, ya que al escenógrafo le provoca un cierto pudor su utilización si es demasiado evidente su representatividad, dado que en el teatro actual se juega a la interpretación subjetiva del espectador como forma de intelectualizar una puesta en escena, y el símbolo puede ser un factor inquietante muy positivo para este fin, a condición de que mantenga un cierto grado de ambigüedad que permita ese juego interpretativo.

En la traducción del símbolo teatral plástico no apreciamos diferencias con respecto al que intervenga en otras disciplinas artísticas, lo que se pone de manifiesto comprobando la validez para la escenografía de los estudios gestálticos sobre percepción de la forma y su interpretación como símbolo según las experiencias del espectador.

4. Peso estético de lo sugerido y de lo sugerente.

No es lo mismo el impacto emotivo que se deriva de la contemplación de un cuadro bellamente compuesto, cuyas cualidades estéticas son las determinantes de su mayor o menor capacidad para ser atrayentes, que el impacto que producirían esas mismas formas si, además, provocasen en el espectador una inquietud o especial atención derivada del deseo de éste de penetrar más allá de la imagen inmediata. Es por ello que se deben diferenciar los dos términos, dada su importancia en cuanto al impacto estético escenográfico, pues un ambiente correctamente sugerido no implica que tenga que causar un efecto anímico en quien lo contempla. Es un matiz de calidad común en las artes, pero que en el teatro adquiere especial importancia dado que atrapar el ánimo del espectador es el fin último perseguido.

El acierto en la utilización de los recursos teatrales para crear dimensiones ficticias y efectos para el ambiente sugerido por la escenografía, normalmente hace que ésta *transmita* y resulte sugerente y, en relación a ello, apoyándonos en los estudios gestálticos, afirmamos que en este tipo de respuesta a la percepción inmediata, intervienen tanto las expectativas del espectador como sus experiencias previas, lo que indica al creativo escenográfico la conveniencia de no limitarse al juego estético e intentar crear tensiones. El análisis de situaciones teatrales diversas desde este punto de vista, ilustra sobre el modo de crear estas expectativas.

5. Conexión con el sentir estético y el pensamiento de la época.

Pese a que la evolución de las formas escenográficas no ha sido tan radical como la producida en las demás artes, si se ha observado una evolución conceptual paralela acorde con los tiempos actuales, lo que ha permitido a la escena continuar con la simbiosis tradicional con otras áreas e incorporar a su acerbo manifestaciones plásticas nuevas. Del relato de la evolución escénica hasta nuestros días y su conexión con diversas áreas plásticas trata con detenimiento este capítulo, deteniéndose especialmente en el punto de inflexión del arte de principios de siglo, y en como reflejan esta actualización las colaboraciones actuales de artistas prestigiosos no vinculados normalmente al teatro.

6. El valor de lo objetivo y lo subjetivo en un montaje.

En el resultado estético de una representación hay diversos responsables, y puede surgir la duda sobre el grado de influencia de cada parte, o si el resultado es sólo fruto de la inspiración del director como elemento aglutinador. La realidad es que un director indica el punto de partida y, después, engarza las diversas creaciones individuales en un todo, por lo que sin un equipo valioso tendrá serias dificultades para sacar todo el partido posible a un montaje, salvo casos excepcionales de directores que asumen todas las funciones. Del equilibrio que tiene que existir entre el concepto personal de cada miembro del equipo creativo y el sentido unificador del director, surge la obra con una orientación singular. de la que puede ser especialmente responsable aquella parte de logros estéticos más altos o más visibles.

La subjetividad que impregna cada montaje es la que permite la reposición de obras ya representadas, pues en nuestros días la puesta en escena es un valor altamente apreciado, y el público acude más por ver la forma en que se actualiza la obra, que por el tema en sí, y en ello tiene mucho que decir todo lo escenográfico.

7. El espacio escénico.

Se considera como un factor plástico manipulable en diversos aspectos.

Lo más llamativo sobre su concepto actual es de haber rebasado la caja escénica, pudiéndose decir que prácticamente todos los espectáculos actuales se conciben partiendo de que no debe existir la menor barrera entre público y actores, ya que ésta no sólo limita la escena sino que interfiere, además, en una comunicación efectiva.

El espacio escénico tiene una entidad plástica propia derivada de las características del edificio o lugar en que se ubica, del ambiente que aporta el público que lo ocupa y sus expectativas ante la obra a representar, y de la ambientación de la obra con el decorado, la música, la iluminación y los personajes.

El mensaje que el espacio escénico transmite es tanto de situación como de ambientación, y ello tiene en la plástica un medio expresivo de gran efectividad, pues los aspectos referenciales tienen un fuerte componente visual, que se complementa

con los aspectos ambientales que, en gran medida, se consiguen a través de la emoción que la estética de la puesta en escena sea capaz de provocar. El ambiente teatral, con una cierta independencia de la ambientación de la obra, es considerado como una dimensión espacial de influencia plástica pese a, aparentemente, no estar vinculado directamente con la obra representada.

En cuanto al espacio para la actuación, los tiempos actuales han propiciado el desarrollo de espectáculos teatrales en espacios no tradicionales, cuyo sello marca el tipo y desarrollo de la representación, por lo que deben considerarse las limitaciones o posibilidades dimensionales como factores determinantes del tipo de espectáculo que ese espacio puede acoger lo que influye, además, en el ánimo del espectador y, con ello, en su respuesta a la propuesta escénica. En estos casos también la utilización de nuevos espacios persigue la integración tanto de público como de entorno en la obra, lo que supone una novedad respecto a la tradicional barrera de la disposición a la italiana, de ello se traza una panorámica sobre los espacios escénicos hoy día.

Por dimensión ambiental del espacio, entendemos que es la suma de la ambientación propia de la obra representada, la influencia ambiental propia del entorno y la predisposición del público hacia el espectáculo. De la interconexión de estos factores se crea el clima que hace posible una percepción atenta de los valores de la obra y, por tanto, una mayor receptividad hacia los aspectos plásticos que, en gran medida, están vinculados a la expresividad general, dentro de la se encuadran los diversos efectos escénicos.

Tiempo y ambiente siempre han estado asociados en teatro y, posiblemente, el matiz diferenciador de otros tiempos, es que ya no se utiliza como un simple recurso para traslado de situaciones, sino que la sensación temporal es un factor de inquietud dramática que invade algunas obras afectando el ánimo de la sala y, por ello, puede considerarse que interviene en la plástica al incrementar el clima dramático.

La parte más presente del espacio escénico son los decorados, pero dentro de él tienen lugar acciones fugaces y cruces de líneas dramáticas invisibles, que hacen que dentro de ese éter se pueda sentir más que percibir un entramado de rastros y conexiones que actúan anímicamente como si tuviesen presencia física, y que se tienen muy en cuenta a efectos compositivos, pues dan cohesión a los personajes y sus interacciones. Puesto que el teatro actual no es de gesto ni de declamación sino de expresión, las líneas dramáticas adquieren una especial relevancia por ser, precisamente por su inmaterialidad, el vehículo idóneo para las emociones, y constituyen un material plástico ineludible, sobre todo si tenemos en cuenta que dirigen la atención del espectador hacia uno u otro elemento escénico.

Es por lo expuesto, que en la concepción actual del espacio escénico se tiene que tener en cuenta tanto su versatilidad, para adaptarse a las diversas situaciones, como su emotividad ambiental.

La versatilidad del espacio (plasticidad la llamábamos en otro capítulo), es un valor que no sólo depende de la capacidad del escenógrafo sino también de la receptividad del público actual, pues los convencionalismos expresivos no han cambiado sustancialmente. El público admite que un decorado invada su espacio y también admite formar parte del decorado, ya que al entrar al teatro sabe que todo él es espacio escénico, y es por ello que desaparecen los artificios y las barreras, lo que significa un campo abierto a la imaginación sin trabas de ningún género. en referencia a esta capacidad de transformación espacial, un recorrido sobre opciones y

soluciones escenográficas diversas completa el estudio de esta propiedad espacial, perfectamente asentada dentro de las leyes gestálticas perceptivas.

Es, posiblemente, en la consecución ambiental donde la perfección de los efectos espaciales hace sentir más su influencia en la estética, ya que las sensaciones del espectador son más hondas, por lo que se dedica un apartado específico a la emotividad emanada del ambiente.

El ambiente espacial conseguido, por la actuación, el decorado y etc. mantiene al público encandilado y más receptivo, por tanto, a prestar su atención a la propuesta estética y a sentirla. Al analizar este proceso perceptivo, nos hemos arriesgado a considerar como válidos aspectos de la teoría asociacionista (actualmente poco considerada), y ello se ha hecho desde la necesidad de entender la razón por la que un ambiente puede conmover, así como cual es la respuesta más común a las diversas sensaciones que los elementos escenográficos puedan transmitir.

La organización y coherencia entre el espacio físico y el ambiental depende de la compatibilidad entre los criterios con que se han concebido ambos, y ello se trasluce, lógicamente, en la emotividad o capacidad de comunicación estética del espacio creado.

8. Decorado, atrezzo y vestuario.

Actualmente en el decorado se tiende a una esencialidad plástica ajena a artificios y rellenos superfluos, que hace que todos estos elementos tengan un tratamiento bastante aséptico, en un proceso depurador muy acorde con el experimentado por todas las artes de nuestro tiempo. Los decorados recargados no se conciben prácticamente y su tratamiento coincide en bastantes puntos con los conceptos plásticos generales de estructuración y composición de color, pese a que en ocasiones la ambientación requerirá crear espacios ficticios, adornos ampulosos y personajes recargados aunque, normalmente, estos personajes o ambientes corresponden a arquetipos y, por tanto, inscriben también en las pautas de una plástica conceptual.

En el capítulo se analizan diversos montajes y situaciones que permiten afirmarnos en la orientación general apuntada de que con el decorado no se pretende trasladar la realidad, sino recrearla para que el espectador tenga unas sensaciones equivalentes a las que de ella podrían extraerse, y ello hace que la alteración de dimensiones y formas así como el tratamiento de los materiales entre dentro del juego plástico estético que es la escena y no en el de trampas visuales para encandilar a un público ingenuo.

Una mención especial requieren los decorados preparados para eventos artísticos multitudinarios; en cuanto a las dimensiones enormes que faciliten su efecto sobre un público posiblemente bastante alejado, y en cuanto a las formas y materiales, adoptando todos los símbolos, estructuras y avances técnicos más actuales, como corresponde a espectáculos nuevos y, por tanto, de una plástica correspondiente absolutamente innovadora.

El atrezzo es cada vez más parco en nuestros días, y ello no es debido al aspecto práctico del cambio de decorado fácil, sino a la concepción actual de puesta en escena para la que todo lo que sea añadido a la necesidad específica del relato es intolerable por lo que, además, dentro de esa selección de objetos y volúmenes se establecen unas jerarquías que afectan a sus características, según sea mayor o menor su importancia escénica. Cuando un objeto algo grande adquiere una presencia escénica especialmente relevante, siempre queda la duda si debe encuadrarse en este apartado o en el decorado, ya que entonces adquiere importancia en la composición plástica y, por tanto, entra más en el juego compositivo plástico que en el discursivo.

El vestuario cumple una doble función referencial y estética; Al vestir al personaje le infiere carácter pero, al mismo tiempo interviene en su aspecto dentro del cuadro plástico, por lo que a la vestimenta deben considerársele valores expresivos, estéticos y simbólicos por muy somero que sea el estudio que sobre ella se realice.

El vestuario escénico ha evolucionado acorde con las modas del momento y, posiblemente, sea este uno de los elementos escenográficos más cambiantes y que más relación tienen con la vida real, no porque sus formas se correspondan con las de la vida cotidiana, sino porque su carácter viene siempre dictado por lo que en cada momento se considera bello y en la agitada sociedad actual ésto es un factor en permanente cambio. Si miramos el arreglo de un personaje intemporal en una fotografía antigua veremos la enorme diferencia de su aspecto respecto al mismo personaje en nuestros días pues, pese a que la ropa sea muy semejante, son los matices los que determinan esa actualización.

Se consideran dentro del vestuario las máscaras, maquillaje y peluquería por considerar que su función coincide con la de éste: transformar a los personajes. Las propiedades estéticas que confieren no han cambiado mucho respecto a otros tiempos, pues siempre se ha utilizado la exageración de gestos y colores como forma de hacer más visible el carácter.

9. El sonido y la música como factores plásticos.

La expresividad de los sonidos y música escénica influyen en la receptividad del público hacia el mensaje visual, por lo que su tratamiento desde la perspectiva plástica es acorde con lo que se espera de ellos según el modo de representación actual. Las ilustraciones musicales no son un relleno para espectáculos hablados sino que cumplen una función expresiva superior a la simplemente complementaria de una situación o ambientación; los parlamentos con su contenido, cadencia y musicalidad potencian, igualmente, el interés del público por el medio en que se inscriben y, por último, los espectáculos musicales tradicionales no han experimentado grandes variaciones en la necesaria coordinación entre música y plástica visual, salvo en el aspecto relativo a la fuerza que las nuevas tecnologías de sonido imprimen a nuevos espectáculos de masas y música actual, donde se puede considerar que es el sonido, precisamente, uno de los factores plásticos más impactante del espectáculo, pues esa potencia musical atrapa el ánimo del espectador y le hace sentir de forma más intensa la estética de las evoluciones y cambios escénicos.

10. La composición escénica como cuadro vivo.

Las imágenes dramáticas visuales, consideradas en su totalidad constituyen el cuadro escénico, en el que se manifiestan las relaciones dinámicas entre los distintos elementos participantes en el cuadro, unas como expresión de las tensiones propias de la trama y otras de naturaleza plástica, por las que la relación formal produce un conjunto estético en movimiento, en el que la influencia de cada parte no queda regulada exclusivamente por su peso plástico, ya que los aspectos emotivos y dinámicos pueden concederle un protagonismo especial que aumente su presencia.

La componente dinámica, derivada de la cuarta dimensión: el tiempo, es lo más definitorio de la composición plástica escénica, pues es un factor regulador de la secuencia de imágenes e influyente en la composición estética, puesto que ésta está en permanente cambio y el tránsito de formas supone unos estadios finales e intermedios regulados también por el tiempo.

La composición plástica y con ella la dinámica escénica, adquieren formas específicas relacionadas con el tipo de obra y género en que se inscriba, y en ella se puede distinguir entre una dinámica aplicada al desarrollo de la obra en cuanto a la trama, y otra en relación al pálpito general derivado de los cambios de uno a otro cuadro, lo que se percibirá como coherente si se corresponden en una unidad conceptual, y en el mantenimiento de una proporción y ritmo adecuados. En los cuadros estáticos y dinámicos que se producen durante el desarrollo de la acción, observamos diferencias respecto a épocas anteriores:

- Pese a que siempre se ha intentado evitar los cortes drásticos en el ritmo, al considerarse toda la obra como una sucesión de situaciones encadenadas, en la actualidad, posiblemente por la influencia de la dinámica cinematográfica, en nuestros días ello se ha acentuado, observándose incluso una gran tendencia a suprimir los entreactos siempre que es posible.
- La dinámica de cambio de decorado o situación ha adquirido un papel plástico desconocido en otras épocas.
- El cuadro estático como tal no se concibe, al cargarlo de tensiones dramáticas que hacen que corresponda más al movimiento ralentizado que a la inmovilidad fotográfica.
- El cuadro dinámico ha ganado en naturalidad y perdido afectación en cuanto a la relación entre intérpretes, mientras que es posible que haya ganado en afectación respecto a la relación de los intérpretes con los objetos, al haber adquirido éstos una mayor importancia al dejar de incluirse para relleno del decorado, y sí como elementos de cierta transcendencia para la acción.

Todo lo expuesto supone un control del espacio y de lo que en él se produce que, en gran medida, concuerda con fórmulas teatrales que permanecen vigentes a través del tiempo, y respecto a lo que se considera equilibrio escénico tampoco se observan variaciones de criterio especiales, salvo las derivadas de la capacidad de los nuevos recursos para magnificar personajes o momentos. Como actualización se puede señalar una cierta tendencia a la estructuración geométrica del cuadro como forma de cohesionar el conjunto dinámico, dentro del que el contraste actúa como contrapunto necesario.

Dentro de la atención a la composición se establece una jerarquización de movimientos según su función escénica que, como es lógico, destaca los más significativos para la trama, y en los que se puede observar cierta relación en su trazado con las líneas inmóviles del decorado, como forma de componer un cuadro lo más expresivo y estético posible.

En cuanto a la expresividad del movimiento, ésta se basa más en su hondura como expresión vital que en la exteriorización del gesto, ya que la expresión vital del personaje o exteriorización de sus impulsos emotivos no implica la necesidad de una dinámica escénica intensa.

También es destacable la tendencia actual de muchos espectáculos a incluir al público dentro de la composición general como componente plástico, y se destaca, además, una especial atención al movimiento de lectura visual que éste puede hacer de un cuadro, pues es otra componente dinámica a tener en cuenta dadas las diversas interpretaciones de la escena que de ello se pueden derivar. Todo ello compatible con el objetivo de crear acción, que es la esencia del arte dramático, y que no implica movimiento tangible necesariamente.

Se termina el capítulo con unas notas sobre los mecanismos que dirigen la atención del público sobre los aspectos señalados como variables en el juego compositivo.

11. Traducción escenográfica del ritmo de la obra.

Se considera que la base literaria de una obra comporta un ritmo en el desarrollo de la trama, relacionado con el de lectura, que condiciona la representación, y se justifica su inclusión entre los factores influyentes en la plástica de la obra, dado que este ritmo influye en la composición con el movimiento. Se considera que existe, además, un ritmo interno emotivo que marca la disposición de las claves dramáticas o momentos culminantes para crear el clima escénico, por lo que el capítulo se dedica a analizar la relación entre literatura y puesta en escena para que se conserve si es conveniente el carácter literario original, lo que es traducible tanto para espectáculos musicales como dramáticos.

12. Luz y color en la escena.

Se parte de considerar la conveniencia de estudiar la luz y el color conjuntamente, debido a que los espectáculos teatrales se hacen siempre con el concurso de la luz por sus variadas aplicaciones a la expresividad escénica. Como los colores matéricos, que son materiales plásticos por excelencia, sufren fuertes variaciones según el tipo de iluminación que reciban, es por lo que en el teatro son utilizados de manera específica al tener que prever dichas variaciones con los cambios de luz que en los distintos cuadros y escenas se producen.

El color luz es uno de los recursos más bellos de la escenografía y se caracteriza por la sutileza que puede darse a sus mezclas y por la gran compatibilidad que existe a la hora de mezclar tonos. La luz crea efectos dramáticos, ambientes generales, parcela el espacio y el tiempo, y dirige la atención del espectador de manera ineludible, por lo que si a esas propiedades se le asocia la capacidad de crear armonías plástico-estéticas, es lógico que sea fundamental dentro de la escena como cuadro visual.

La novedad que se aprecia en la iluminación y color de los últimos años, es la mayor riqueza de posibilidades que ha aportado la tecnología, pero que no ha supuesto ningún cambio sustancial en cuanto a conceptos, pues se siguen observando las mismas posibilidades simbólicas tanto de la luz como del color, al igual que una atención absoluta al juego plástico que de sus mezclas se deriva para la composición escénica.

En la definición del ambiente y del espacio con la luz y el color se mantienen vigentes los hallazgos tradicionales, y apuntamos como característica de nuestra época una mayor mesura en la teatralidad de la iluminación, como son los fuertes contrastes o la iluminación excesiva en una zona en detrimento del resto, pese a que dichos recursos siguen siendo utilizados si es conveniente. En general se trabaja con un color ambiental dominante y, observamos, es casi una excepción la obra en que se compone con una gran variedad de tonos.

También observamos una franca utilización del haz visible de luz como forma plástica para la composición, que inscribimos dentro del sentido ecléctico del teatro actual. También es destacable el que se consideren como material estético incluso los mismos aparatos de iluminación, al haber cambiado el concepto sobre su función en la consecución del cuadro plástico.



Como epílogo de la recopilación de ideas que hemos hecho, exponemos dos trabajos notables sobre los dos estudios desarrollados, que incluso nos atrevemos a calificarlos de paradigmáticos: El primero es una crítica teatral de prensa especialmente valiosa, y el segundo es la imagen de una escenografía que, desde nuestro punto de vista sobre como debe ser la escenografía actual, podemos calificar de perfecta.

Desde las claves sucintas que en la crítica especializada se hace al aspecto plástico de la representación, reproducimos completo y comentamos un buen artículo que firma la periodista y autora teatral Julia Martín, que por su extensión y detenimiento en el análisis de las claves estéticas de una puesta en escena, supone un ejemplo de como, sin necesidad de entrar en excesivo detalle, es posible un análisis estético plástico de cierto rigor, coincidente en gran medida con las pautas de análisis que hemos intentado fijar. La obra objeto de comentario ha sido aludida a lo largo de este trabajo anteriormente, y es el ballet *Fuenteovejuna* adaptada por M. Caballero Bonald y Antonio Gades, con coreografía y dirección del último, con ambientación y vestuario de Pedro Moreno e iluminación de Dominique You (Teatro Lope de Vega de Madrid, Septiembre de 1997).

Artículo:**Comentario:*****¡Todos a una, honor al maestro!***

Casi tres años nos ha hecho esperar Antonio Gades. Por fin podemos ver su Fuenteovejuna y comprobar que todas las alabanzas que ha tenido esta adaptación del tema de Lope en manos de Caballero Bonald y Gades son absolutamente merecidas por su perfección teatral y por lo que significa de compromiso; una baza que el teatro está perdiendo y que sólo un viejo lobo de las libertades como es Gades parece empeñado en mantener.

Gades guardaba este proyecto desde los tiempos de Bodas de Sangre y su estilo está muy presente. Aquí están sus fotos fijas calando en el drama y rompiendo la acción; su movimiento ralentizado, como eternidad del instante, que aquí es la tarea del campo.

También define el estilo cinematográfico que encontró con Saura, en la eficacia de los movimientos de escena, que buscan el ángulo de visión preciso y con la luz hacen que el foco se concentre en los primeros planos o profundidades, cambiando el espacio sin más ayuda que unos cuantos baúles y sillas. Los trajes tienen color de tiempo y de tierra, y como los objetos, cambian su aspecto con estudiados detalles de colocación.

La armadura de bailes populares recoge la riqueza de muchas regiones españolas y es uno de sus atractivos como espectáculo de danza, aunque no puede hablarse de partes sino de un fantástico y homogéneo producto. Una obra redonda donde la danza es vida y es teatro, el teatro es movimiento y es música, el canto es la tierra y su historia. La escena transmite calor y autenticidad en cada secuencia de este hilo conciso que juega con la tensión de opuestos para definir el conflicto entre la libertad y el poder.

Los estados de ánimo aparecen intensos tanto en las líneas homogéneas y la actitud de bloque que toma el conjunto ante la presencia del poder, como en las magníficas jotas y otros aires populares con que se explica la personalidad de ese pueblo universal, que vive su historia colectiva.

Hay una magistral dirección de escena que mantiene el ritmo y concede el tiempo adecuado a cada secuencia de esta obra de sentimientos que brilla con sencillez absoluta.

El grupo, magnífico, es intérprete y espectador, apasionado y

Se alude a la materialización de ideas y sentimientos como motor capaz de poner en marcha el proceso teatral, además de señalar como el fondo conceptual de la obra coincide con el sentimiento a expresar.

Se alude a las poses retenidas como mecanismo para fijar el ambiente y dar la dimensión temporal que en este caso, como dice el comentario, es de intemporalidad.

El concepto moderno de puesta en escena es subrayado en la referencia a la cinematografía, y se destaca la adecuada plasticidad de los elementos escenográficos que, con gran economía de medios, cambian fácilmente los cuadros. Acertadamente no hay un comentario especial hacia el mobiliario y utilería debido a que eran piezas sin ningún valor intrínseco pero, sin embargo, era notable la belleza del vestuario y su fácil transformación, lo que es destacado por la periodista.

Se alude aquí a los diversos resortes escénicos de coordinación de partes, contrastes y sentido de bloque estético, que se deben atender para una dramaturgia efectiva. Siendo expreso el encadenado de la danza en el contexto teatral como expresión vital, expresión de la que es vehículo el movimiento y la música.

La comentarista señala como el fondo conceptual condiciona la forma plástica, por lo que en la representación la actuación individual aparecía casi como una excepción, pues siempre acababa arropada o coordinada con la del conjunto, momentos que consideramos eran los culminantes.

Se alude al valor del ritmo y el tiempo como factores plásticos para la secuencia de imágenes.

concienciado en esa vivencia de la escena. Candy Román hace un magistral Comendador con una presencia demoníaca afilada como un cuchillo, frente a la autoridad legítima que ofrece al Alcalde Juan Quintero, el candor tímido de Lola Guzmán como Laurencia y el talante orgulloso de hombre cabal que impone José Manuel Huertas.

Se hace referencia lógica a la buena actuación general, sin diluir la aportación individual como elemento conformador del bloque.

El es un Frondoso que se parece enormemente al propio Gades y le sustituye en un papel que se ajusta como ninguno a la ideología y honestidad de este artista que, sobre todas las cosas, es un trabajador y un maestro. El público puesto en pie le rindió honor con minutos de aplausos que él revirtió a la compañía y a la misma Fuenteovejuna.

Una nueva alusión al director como motor de una obra con la que se identifica.

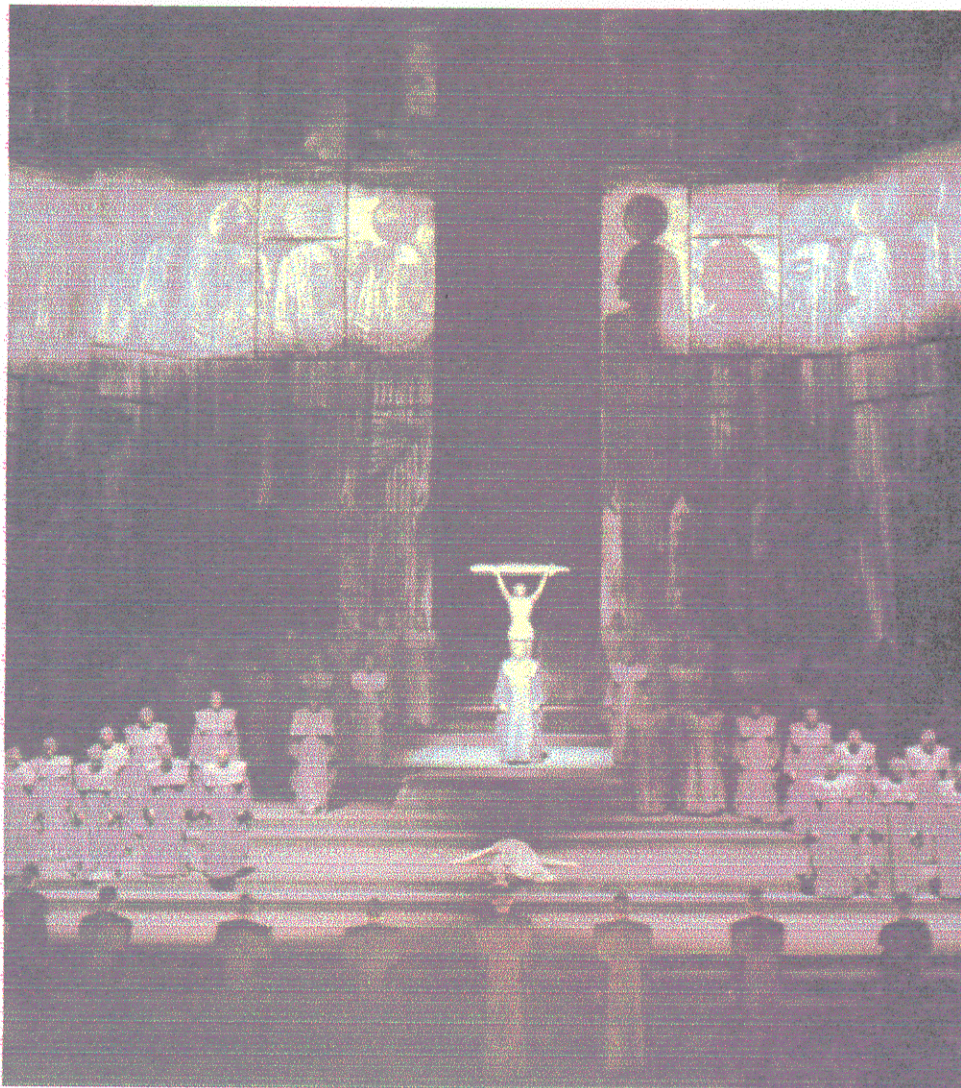
El Mundo, 14-9-1997, p 52.

Pese a nuestra consideración de su valor en relación al tema de la tesis, señalemos que en el artículo comentado podría haberse hecho alusión a momentos de enorme plasticidad y emoción estética, derivados de la perfecta composición y movimiento de bloques de figurantes que, con leves, elegantes y casi imperceptibles variaciones de sus componentes, adquirirían las más diversas y hermosas conformaciones, bien como ariete, bien como muro defensivo, bien como hombres y mujeres en la eterna pugna amorosa, y bien como grupo pacífico de aldeanos que trabaja y se divierte en las fiestas populares.

También consideramos dignos de haberse destacado por su belleza, los estudiados enlaces entre figuras por medio de telas y objetos, de los que se podría reseñar la escena entre los dos amantes, en que un manto les unía, daba cobijo y servía de lecho en un prodigio de sensibilidad artística compositiva en la pose, el movimiento coordinado y el color, así como aludir a la rotundidad y presencia escénica de las líneas dramáticas marcadas en las diversas composiciones, estableciéndose gradientes de atención estética y dramática muy efectivos para la plástica general y, por último, una referencia a la iluminación como elemento ambientador y unificador de color, con momentos de exquisitas sensaciones plásticas, como los deparados en una escena de lavanderas que conjugaba el color terreo general con el juego de las manchas blancas deslumbrantes que las sábanas desplegadas y ondulantes proporcionaban.

El segundo trabajo al que aludimos, y que sirve de cierre a estas páginas, es la imagen de un hermoso montaje de *Aida* en el Teatro de la Ópera del Estado de Baviera, de Munich, que pese a no ser inmediato, pues data de 1963, conjuga todos los factores plásticos señalados en un cuadro sugerente de enorme belleza y definición conceptual, que emana desde su acertada composición espacial y ambiental, y en la que el telón del fondo es de una efectividad absoluta a efectos referenciales, pues compone el más moderno y delicado friso en que podría inscribirse la acción dramática.

El escenógrafo juega aquí, dentro de una gama armónica de tonos, con una iluminación activa que conduce suavemente la mirada hacia el núcleo central especialmente iluminado que, sin embargo, la remite a la figura yacente, que es el verdadero núcleo alrededor del que se articula la composición.



La dinamicidad visual del primer gran triángulo formado por los figurantes es frenada claramente por el gradiente luminoso, marcando donde debe detenerse la atención, y cuando lo hace, el más pequeño triángulo invertido cuya base es la espada, nos conduce al centro de interés, que queda reseñado sin necesidad de caer en la norma de acentuarlo con luz intensa ya que, en ese momento, no tiene el protagonismo de las figuras vivas. El mérito escenográfico radica precisamente en que se ha compuesto la escena con criterios plástico-estéticos y son ellos, en su cadencia de lectura, los que facilitan la expresividad escénica, ya que potencian el centro de interés de forma original, sin menoscabo de la libertad en el juego estético de plástica pura, pues la iluminación selectiva del telón facilita una masa de color que compensa el cuadro, confiriendo al conjunto un valor plástico abstracto intrínseco que, sin embargo, no se desvincula de su función descriptiva y expresiva.

Nos encontramos, por tanto, con una muestra de esencialidad escenográfica vinculada a la plástica actual, que permite a escenografías de cierta medida formal contemporizar sin el menor desdoro, con las más modernas y extravagantes que las actuales tecnologías parecen erróneamente sugerir como exponentes exclusivas de la modernidad.



Madrid, Mayo de 1998

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

- ALVAREZ VILLAR, Alfonso. *El mundo mágico de la percepción*, Ed. Doncel, Madrid 1973.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza, Madrid 1991.
- BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XX siècle*, Ed. XX siècle, Paris 1975.
- BONT, Dan. *Escenotécnicas en teatro, cine y tv*. Ed. Leda, Barcelona 1981.
- BRAUN, Edward. *El director y la escena: Del Naturalismo a Grotowski*, Ed. Galema, Buenos Aires 1986.
- BREYER, Gastón. *El ámbito escénico*, Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1968.
- BROOK, Peter. *El Espacio Vacío*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana 1987.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *El sueño de la razón*. Ed. Espasa Calpe, col. Austral, Madrid 1994.
- CAMÓN AZNAR, José. *Filosofía del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1974.
- DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Ed. Sagi, Italia 1994.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1976.
- GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona 1991.
- GOVAL. *Historia visual del escenario*, Ed. J. García Verdugo, Madrid 1997.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte, percepción y realidad*. Ed. Paidós, Barcelona 1983.
- Gran Enciclopedia Ilustrada*, De. Danae, Barcelona 1981.
- DRANDIS de, L. *Teoría y uso del color*, Ed. Cátedra, Madrid 1985.
- GUILLAN SCOTT, Robert. *Fundamentos de diseño*, Ed. Limusa, México 1990.
- HEFFNER, Hubert C. *Técnica teatral moderna*, Ed. Universitaria, Buenos Aires 1980.
- HELBO, André. *Semiología de la Representación*, Col. Comunicación visual, Ed. G. Gili, Barcelona 1978.
- JACQUOT, Jean. *El Teatro Moderno*, Ed. EUDEBA, Buenos Aires 1967.
- KEPES, G. *El lenguaje de la visión*. Ed. Infinito, Buenos Aires 1969.
- MEYERHOLD. *Les voies de la création théâtrale*, Ed. CNRS, Paris 1990.
- MIRALLES, Alberto. *Nuevos rumbos del Teatro*, Col. Biblioteca Salvat de Grandes temas, Ed. Salvat, Barcelona 1973.
- PANOFSKY, E. *Estudios de iconología*, Ed. Alianza, Madrid 1980.
- PASI, Mario. *El ballet*, de la Enciclopedia del arte coreográfico, Ed. Aguilar, Toledo 1981, y que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.
- PELÁEZ, Andrés. *Inventario del Museo Nacional de Teatro*, Ed. M. de Cultura, Madrid 1993.
- PUIGSERVER, Fabiá. "Fabiá Puigserver: Hombre de Teatro", Ed. Asociación de Directores de Escena, Madrid 1993.
- RÁBADE, Sergio. *Filosofía*, Ed. Anaya, Madrid 1992.
- REID, Francis. *Manual de iluminación escénica*, Ed. Diputación de Sevilla, Sevilla 1987.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, y otros. *La Gran Ópera*, Ed. Planeta- De Agostini, Barcelona 1989.
- SCHLEMMER, Oscar. *Il teatro del Bauhaus*, Ed. Giulio Einaudi, Torino 1981.

SECONDO, Giovanni. *El ballet*, Ed. Aguilar, Toledo 1981, de la *Enciclopedia del arte coreográfico*, y que es traducción de la obra del mismo título publicada por Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

SELDEN, Samuel. *La escena en acción*, Ed. Universitaria, Buenos Aires 1972. Título de la edición original: *The stage in action*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1941.

SONREL, Pierre. *Traité de Scénographie*, Ed. Librairie Théâtrale, París 1984.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevich. *El Arte Escénico*, Ed. Siglo XXI, México 1981.

STREHLER, Giorgio. *Les voies de la création théâtrale*, Ed. CNRS, París 1989.

VARIOS AUTORES. *Historia de la Música*, Ed. UTEHA, México D.F. 1980.

VARIOS AUTORES. *La Ópera*, Enciclopedia del Arte Lírico, p. 340, Ed. Aguilar, Toledo 1981.

VARIOS AUTORES. *Nueva enciclopedia Larousse*. E. Larousse, París 1987.

VARIOS AUTORES. *La psicología moderna*, Ed. Mensajero, Bilbao 1971.

VARIOS AUTORES. *Últimas tendencias del arte*. Col.Hª Universal del Arte, Ed. Planeta, Barcelona 1995.

VEINSTEIN, André. *La puesta en escena* (Título original en francés *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*), Ed. General Fabri Editora, Buenos Aires 1962,

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Estética y de Historia de la Música*, Ed. Labor, Barcelona 1975.

ZÖCHLING, Dieter. *Die Oper*, Ed. Harenberg, Schwerte Westermann Verlag GmbH, Braunschweig 1981, impreso en Checoslovaquia 1987.

REVISTAS Y DIARIOS

ABC.

ADE Teatro.

Babelia, suplemento de *El País*.

Cambio 16.

El País.

El Mundo.

El Público, Cuadernos.

La Provincia.

La Vanguardia.

Metrópoli .

Primer acto.

Sur.

Travail Théâtral. Cahiers Trimestriels, La Cité Editeur, Lausanne.

UVE de El Mundo.

Ya.

**TRATADISTAS , CRÍTICOS, ESCENÓGRAFOS, DIRECTORES Y AUTORES
CUYOS TEXTOS SON CITADOS.**

AKAKIA, Viala.
ALONSO, Ángel.
ALONSO, Sol.
ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso.
ARNHEIM, Rudolf.
ARROYO, Eduardo.
ARTAUD, Antonin.
BABLET, Denis.
BAUMGARTEN, A.
BENACH, Joan Anton.
BANVILLE, Theodor.
BROOK, Peter.
BONT, Dan.
BUERO VALLEJO, A.
CAMÓN AZNAR, José.
CANTÓN, J. Antonio.
CITRINOWSKY, Carlos.
CONTRERAS, Manuel.
COSTA, José Manuel.
DE LA HERA, Alberto.
DEL AMO, Álvaro.
DIAGHILEV, Sergei.
DONDIS. D. A.
EGURBIDE, Peru.
ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Victoria.
ESCARRE, Josep.
FERNANDEZ GALIANO, Luis.
FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel.
FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa.
FERNANDEZ, Ana.
FONTDEVILA, Santiago.
G. RICO, Eduardo.
GADAMER, Hans Georg.
GARCIA PINTADO, Angel.
GARCIA POSADA, Miguel.
GATTY, Armand.
GOETHE.
GOMBRICH, Ernst.
GORDON CRAIG, Edward.
GUILLAN SCOTT, Robert.
HANSLICK.
HARO TECGLEN, Eduardo.
HELBO, André.
HERA De la, Alberto.
HONZL, Jindrich.
JARQUE, Fietta.
LARRAÑAGA, Josu.
LARREA, Quim.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo.
MARINERO, Cristina.
MARTÍ, Octavi.
MARTÍN, Julia.
MEYERHOLD.
MELÉNDEZ-HADDAD, Pablo.
MIRALLES, Alberto.
MOHOLY NAGY, Lazlo.
MORAL, Carlos.
MORGADES, Lourdes.
ORIVE, José.
MUÑOZ ROJAS, Ritama.
NARROS, Miguel.
NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier.
NIEVA, Francisco.
O'KELLY, Sebastian.
PANOFISKY, Erwin.
PASCUAL, Itziar.
PASI, Mario.
PÉREZ COTERILLO, Moisés.
PRONKO, Leonard C.
PUIGSERVER, Fabiá.
RÁBADE, Sergio.
RAGUE, Maria José.
RIEMAN, H.
ROUCHÉ, Jacques.
RUBIO, Andrés.
RUESGA, Juan.
SALAS, Roger.
SALVAT, Ricardo.
SCHLEMMER, Oscar.
SCHUMANN.
SECONDO, Giovanni.
SEDEÑO, J. Antonio.
SELDEN, Samuel.
SERRERA, Ramón M.
SOLÍS, René.
STANISLAVSKI.
TRANCÓN, Santiago.
WAGNER, Richard.
VALLEJO, Javier.
VEINSTEIN, André.
VELA DEL CAMPO, Juan Ángel.
VILLÁN, Javier.
WILLIS, Gary.
WILSON, Bob.
ZAMACOIS, Joaquín.

